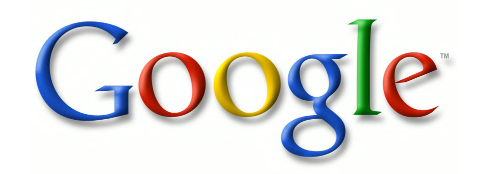
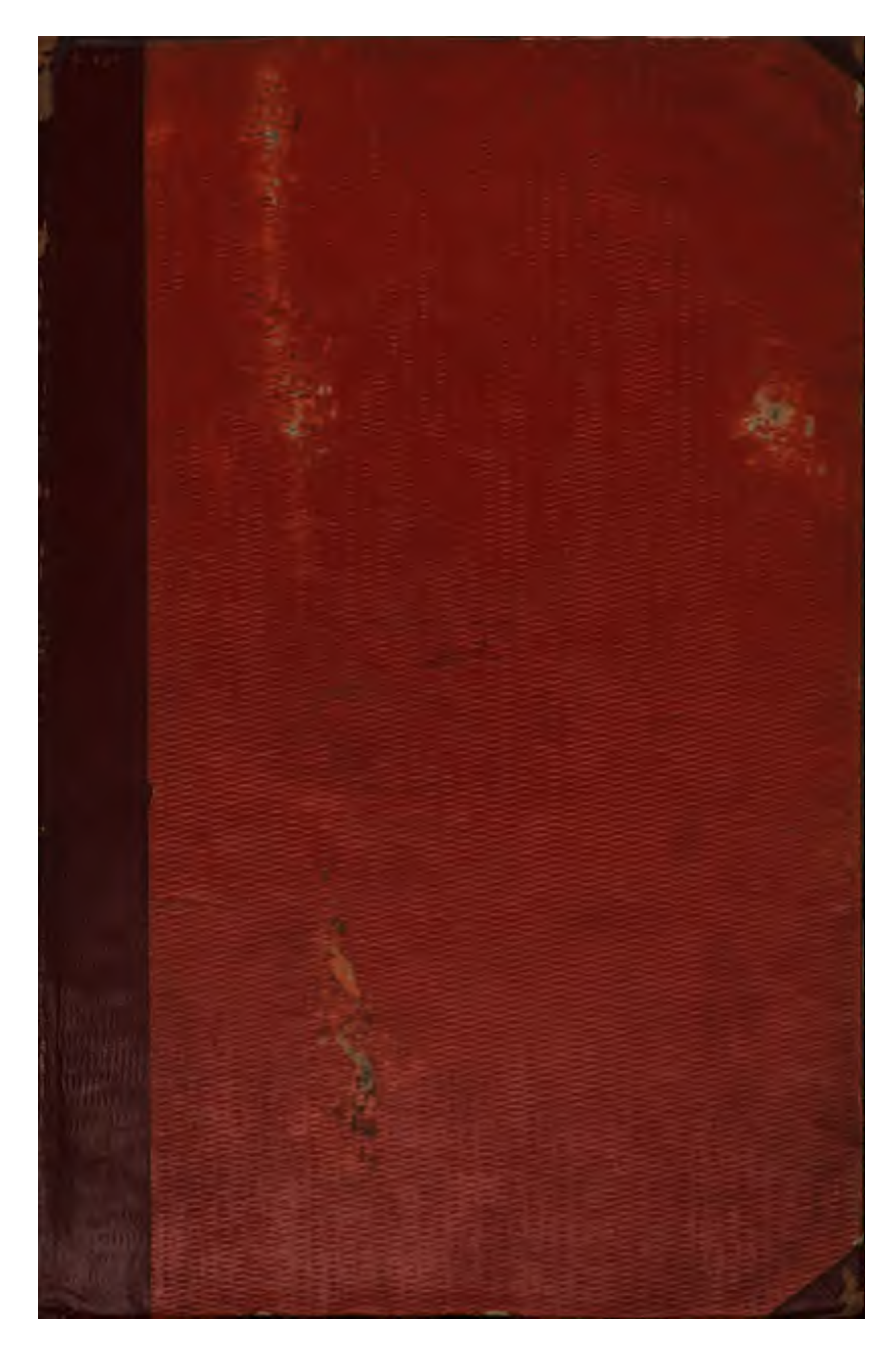








DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

TOME TROISIEME.

DICTIONNAIRE
DES ARTS
DE PEINTURE,
SCULPTURE ET GRAVURE.

Par M. WATELET, de l'Académie Françaiſe, Honoraire de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture; & M. LÉVESQUE, de l'Académie des Inſcriptions & Belles-Lettres, Aggrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Peterſbourg.

TOME TROISIEME.



À PARIS,
Chez FUCHS, Libraire, Quai des Auguſtins, au coin de la rue Gît-le-Cœur, N°. 28.

De l'Imprimerie de PRAULT l'aîné, Quai des Auguſtins.

M. DCC. XCII.



NOUVEAU DICTIONNAIRE DE PEINTURE.

H

HACHER, (v. act.) c'est l'art de disposer des lignes ou traits à l'aide du crayon, de la pointe ou du burin, pour donner l'effet aux différens objets que l'on veut ombrer, soit en dessin, soit en gravure. On *hache* aussi en peinture : c'étoit même une manœuvre très-familière aux anciens, comme on le voit par les peintures antiques qu'on a découvertes. Pour *hacher*, on se sert de lignes droites, courbes ou ondoyantes; quelquefois on les combine ensemble, en les croisant en forme de lozange ou de quarré, suivant l'objet qu'on veut représenter. Le sens dans lequel il convient de disposer ces traits n'est par arbitraire : c'est à la forme, au mouvement, à la dureté, à la mollesse de la chose

qu'on repréfente, auffi bien qu'à la perfpective, à indiquer le fens que doivent fuivre les *hachures*, &c. Si elles se doivent combiner en lozange ou en quarré. Si l'objet eft rond, les *hachures* doivent être circulaires; s'il eft uni, elles doivent être plates; s'il eft inégal, elles doivent participer de ces inégalités. Pour exprimer une fubftance dure, elles fe croifent quarrément, & pour exprimer un objet qui a de la molleffe, elles fe coupent en lozange. Enfin, pour parvenir à donner l'effet convenable, foit à une gravure, foit à un deffin, le grand art eft de les varier, de manière cependant qu'elles indiquent toujours l'inflexion ou la forme générale des différens objets qu'elles fervent à peindre. S'il y a plufieurs *hachures* les unes fur les autres, ainfi qu'il arrive le plus fouvent, il faut toujours que celle qui exprime la forme de l'objet foit la dominante, en forte que toutes les autres ne fervent qu'à la glacer, à la fondre, à en augmenter l'effet. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

HACHURE (fubft. fém.) fe dit des lignes ou traits dont on fe fert pour exprimer les demi-teintes & les ombres dans le deffin. En gravure, ces traits fe nomment *tailles*. Il y a des *hachures* fimples, doubles, triples, &c. Les fimples font formées par des lignes parallèles; les doubles, triples, &c. font formées par des lignes qui fe croifent entr'elles. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

HARDI, (adj.) HARDIESSE, (fubft. fém.). La *hardieffe* eft, dans la carrière des arts, la marche d'un homme qui va sûrement parce qu'il connoît bien

son pas & la route qu'il doit suivre; sa démarche a la grace de la liberté, parce qu'il ne craint ni de s'égarer, ni de se heurter, ni de tomber. On ne peut le confondre avec l'audacieux qui court sans savoir où il va, se heurte, tombe & se relève pour retomber encore.

La *hardiesse* suppose donc la science, ou elle n'est que l'impudence d'un charlatan. L'homme habile est *hardi*, parce qu'il a la conscience de ce qu'il peut; l'ignorant est audacieux, car ce qu'il est incapable de faire, il ne le connoît même pas.

La *hardiesse* répand un charme singulier sur les ouvrages de l'art. Il manque quelque chose pour plaire à ce qui est même bien fait, s'il est fait avec timidité. Le spectateur souffre de la peine qu'a supporté l'artiste, & ce sentiment diminue ses plaisirs. D'ailleurs la timidité est un sentiment froid, & tout ce qu'elle produit devient froid comme elle. Il faut échauffer ses juges, si l'on ne veut pas qu'ils soient sévères & même quelquefois injustes.

Un jugement prompt & sain, une pratique assidue, sont les vrais moyens de parvenir à la *hardiesse* louable. Avec une théorie étendue, mais sans pratique, on exécute timidement ce que l'on fait; on connoît bien ce que l'on doit faire, mais on le fait avec peine : c'est, en tout, la grande habitude qui est la cause de l'aisance, & c'est l'aisance qui produit la *hardiesse*. On est timide, quand on prévoit qu'on pourra manquer ce qu'on se propose; on est *hardi* quand on a coutume de faire & de réussir.

De grands maîtres ont été timides dans l'exécution; mais ce n'est pas leur timidité qui fait leur mérite. Elle

est toujours un défaut ; &, comme nous l'avons dit ailleurs, il n'est aucun défaut qu'on ne puisse excuser par l'exemple d'un maître.

On peut dire qu'il est des défauts qui nuiroient moins au succès que la timidité, parce qu'elle semble annoncer des fautes même lorsqu'il n'y en a pas. Sa marche incertaine paroît toujours voisine de la chute, & comme elle ne montre pas la sûreté qui promet la réussite, on ne peut croire qu'elle ait réussi. Le mot d'un professeur de l'art ne manque pas de justesse. » Si vous faites des fautes, disoit-il aux élèves, » faites-les hardiment. « Ce mot ressemble à celui de Voltaire, qui disoit à un jeune poëte tragique : » Frappez fort, si vous ne pouvez frapper juste. « Mais Voltaire ni le professeur ne disoient : » Faites des » fautes, ne frappez pas juste «.

S'il est un moyen d'éviter les fautes en travaillant hardiment, c'est de se rendre compte d'avance, par une esquisse arrêtée, de l'ordonnance, des formes, de l'effet & de la couleur. Mais ce moyen devient insuffisant, si l'on n'a pas l'aisance & la pratique du *faire*.

Tout cet article peut se réduire à un vers de la Fontaine :

Travaillez, prenez de la peine.

C'est en prenant de la peine qu'on acquiert la facilité, & c'est la facilité qui donne la *hardiesse*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

HARMONIE, (subst. fém.). L'*harmonie*, selon les Grecs, étoit fille de Mars & de Vénus : charmante allégorie, qui, mariant ensemble la force & la beauté,

leur fait produire l'ordre, dirigé vers le plaisir & la félicité des êtres sensibles; ordre qui, sans doute, est nécessaire à la satisfaction des dieux, comme aux bonheur des hommes.

Examinons l'*harmonie* dans l'art dont traite cet ouvrage, d'après l'idée allégorique des anciens, en laissant nos lecteurs en faire une application plus vaste à tout ce qui, parmi les hommes, est susceptible de force & de beauté.

Le mot *harmonie* s'applique dans la peinture à la couleur, au clair-obscur, enfin à l'ensemble d'une composition. On dit, *ce peintre a une couleur harmonieuse; la connoissance qu'il a du clair-obscur donne beaucoup d'harmonie à sa couleur*; enfin, *il y a une harmonie charmante dans le tout ensemble de cet ouvrage.*

Si nous suivons le sens étymologique dans ces différentes acceptions, nous dirons que l'*harmonie* de la couleur consiste dans la force du coloris, qui dans chaque objet représenté, en fait approcher, autant qu'il est possible, l'imitation au degré des objets imités, & dont la beauté vient du choix de ces objets & du soin que le peintre doit prendre de ne pas salir ses teintes, en les accordant, pour les rendre harmonieuses.

Le mot *harmonie* appliqué au clair-obscur, suppose de même que l'artiste, ayant bien étudié les effets innombrables de la lumière, a choisi dans une composition ceux qui, produisant les plus grands effets, doivent y répandre un charme qui attache les regards.

Enfin, dans le tout ensemble, le mot *harmonie* suppose que la disposition de toutes les parties est telle

qu'elle concourt à l'énergie que comporte le sujet, par conséquent à la sorte de beauté qu'il doit produire.

L'ordre, comme on le voit, est indispensablement lié à ces idées; car si, dans la couleur, on n'étoit occupé que de la force & de la beauté des teintes, le tableau peint avec ces dispositions, pourroit fort bien n'être pas *harmonieux* & n'être pas même *d'accord*. Le clair-obscur soumis, comme je l'ai dit, aux loix de deux sciences exactes, la perspective & les règles d'incidence & de réflexion des rayons de la lumière, établit plus nécessairement cet ordre indispensable pour l'*harmonie* de la couleur. Ce qui fait qu'il n'est guère possible de concevoir l'*harmonie* de la couleur, sans supposer l'*harmonie* du clair-obscur. Cependant la pratique apprend aux artistes que certaines couleurs par elles-mêmes & relativement les unes aux autres, semblent se prêter plus facilement à l'*harmonie* que d'autres.

Il en résulte que la plus parfaite *harmonie* de la couleur, celle qui satisfait davantage les regards, consiste non-seulement dans la succession des teintes modifiées selon l'ordre de la lumière & des ombres, mais encore dans un choix de couleurs dont une infinité d'objets laissent la disposition au peintre.

L'*harmonie* du coloris & celle du clair-obscur sont principalement jugées & senties par l'organe de la vue. Si elles influent sur l'esprit & sur l'ame, c'est par le repos satisfaisant dans lequel elles laissent le regard, repos qui laisse à l'esprit & à l'ame plus de facilité pour être affectés & touchés.

On peut encore pousser plus loin les droits des *harmonies* dont j'ai parlé, en considérant que l'*har-*

monie du coloris & du clair-obscur peuvent acquérir, par les *soins* & l'habileté de l'artiste, quelque différence *de* caractère, & que ces différences bien assorties aux sujets, doivent, par l'impression qu'en reçoit la vue, préparer l'ame à des affections relatives à ces sujets, les faire durer & les fortifier.

Une *harmonie* claire, aimable, & en quelque façon riante, ajoute aux charmes d'un sujet agréable; une *harmonie* plus sombre peut convenir à des sujets tristes, & il peut y avoir pour les artistes de génie quelques nuances intermédiaires entre les points principaux que j'ai désignés.

On peut objecter que, dans la nature, une scène *infiniment* touchante, pathétique, déchirante, se passe souvent dans un lieu, ou se trouve éclairée par un jour qui n'a nul rapport avec le caractère de l'événement, & cependant elle n'en cause pas moins toutes les impressions qui lui appartiennent. Il résulteroit de cette observation que l'expression devroit absolument l'emporter sur toutes les autres parties de la peinture; mais on ne réfléchit pas, en appuyant trop exclusivement sur cette préférence, que dans les événemens que nous offre la nature, on compte pour rien la nécessité où elle est d'être sans cesse soumise aux loix & aux effets de la lumière qui produit l'*harmonie*, & au juste ensemble des corps qui produisent les mouvemens. Ce qui reste imprimé seulement dans le souvenir, sont les mouvemens caractérisés des actions qui attirent, qui fixent l'attention, & les expressions qui agissent sur l'ame. Lors donc qu'on avance que préférablement à tout, c'est l'expression qui est la partie vraiment intéressante de la peinture, on ne

développe pas assez sa pensée qui suppose les autres parties nécessaires, comme des perfections qui, pour parler ainsi, vont sans dire; mais s'il en est ainsi dans le méchanisme de la nature, il n'en est pas de même dans la pratique du peintre, & il ne sauroit regarder, vû les connoissances qu'il faut acquérir & les difficultés qu'il faut surmonter, l'*harmonie*, la correction, la couleur comme des objets qu'il ne faut pas compter.

Le sens physique de la vue étant celui qui transmet à l'ame spirituelle les impressions qu'elle préfere à tout, doit lui-même être satisfait; ainsi un peintre qui a un grand mérite dans l'expression & qui en auroit un trop foible dans le coloris, dans la correction & dans l'*harmonie*, seroit un artiste très-imparfait, quoique pussent alléguer en sa faveur les hommes d'un esprit fin & sensible, qui, devinant ses intentions, lui pardonneroient en leur faveur d'avoir manqué à ce que l'art exige.

Je ne m'étendrai pas davantage sur cette discussion, qui demanderoit d'être traitée particulièrement, aujourd'hui sur-tout qu'on semble, d'après la tournure de l'esprit répandu plus généralement, exiger cette partie intéressante, dont tout le monde est effectivement jaloux, avec trop de préférence sur les autres parties constitutives de l'art, parce qu'il n'y a guère à la vérité que les seuls artistes qui puissent en juger avec entière connoissance de cause.

Pour vous jeunes artistes, à qui il n'appartient pas encore de discuter les questions délicates de votre art, ayez foi à ceux qui en sont bien instruits, à vos maîtres, & ils vous répéteront sans cesse : apprenez à dessiner correctement, à peindre avec vérité, à

donner l'*harmonie* néceſſaire à vos tableaux, & joignez-y l'expreſſion dont votre ame ou votre génie eſt ſuſceptible ; ſi vous rempliſſiez parfaitement toutes ces conditions, vous ſeriez le premier des peintres ; ſi vous acquérez les premieres à un dégré raiſonnable, vous ſerez peintre ; & ſi à cette doſe moyenne, vous joignez ce qui touche, vous atteindrez une *harmonie* du tout enſemble qui ſatisfera aſſez pour vous placer dans un rang diſtingué parmi ceux qui pratiquent & qui ont exercé votre art. (*Article de M.* WATELET.)

Le mot HARMONIE nous vient des Grecs, peuple ſi ſenſible à la qualité qu'il exprime, & qui dut à cette ſenſibilité la langue la plus harmonieuſe. On trouve l'origine de ce mot dans les verbes ἄρω, ἁρμόζω, *j'adapte*, *j'unis*, *je rends convenable*, & dans le ſubſtantif ἁρμὸς, *articulation*, *jointure*. Il répond donc en muſique & en peinture au mot *accord ;* car pluſieurs choſes qui peuvent *s'adapter*, ſe *joindre*, ſe *convenir*, doivent néceſſairement être d'accord entr'elles : *voyez* l'article ACCORD.

Toutes les parties de la peinture ont leur *harmonie*.

Si les diverſes parties de l'ordonnance ſont convenables au ſujet & s'accordent entr'elles à en pénétrer plus profondément l'ame du ſpectateur, il y aura *harmonie de compoſition : voyez l'article* COMPOSITION.

Si toutes les parties de la compoſition tendent à rendre plus ſenſible ce qu'elle doit exprimer, ſi toutes les parties d'une même figure s'accordent avec le ſentiment intérieur dont l'artiſte ſuppoſe qu'elle eſt affectée, il y aura *harmonie d'expreſſion*. *Voyez* l'article EXPRESSION.

Si dans les variétés du *faire*, on reconnoît qu'il

eſt le produit d'une ſeule main, d'une ſeule intelligence, il y aura *harmonie d'exécution. Voyez* l'article FAIT.

Si les formes d'une même figure s'accordent mutuellement entr'elles; ſi toutes indiquent le même âge, le même tempérament, le même embonpoint, la même maigreur, ſi toutes ſont également quarrées ou arrondies, muſclées, ou coulantes, il y aura *harmonie de deſſin. Voyez* l'article CORRESPONDANCE. Ces différentes ſortes *d'harmonies* conviennent également à la peinture & à la ſculpture.

Si l'ombre & la lumière ne contraſtent pas durement entr'elles, ſi des demi-teintes bien graduées conduiſent artiſtement du clair à l'obſcur, il y aura *harmonie de clair-obſcur.*

Enfin, ſi l'artiſte a ſoin de n'avoiſiner que des couleurs amies; ſi chacune de ſes teintes participe toujours de celle qui la précède & qui la ſuit, il y aura *harmonie de tons & de couleur.*

C'eſt tout ce que nous nous permettrons de dire ſur cette partie capitale de l'art. Dans ce que nous pourrions ajouter, nous craindrions d'inſpirer peu de confiance aux lecteurs, & nous laiſſerons parler des maîtres.

Il ne ſera queſtion ici que des deux dernières ſortes d'*harmonies*; nous avons ſuffiſamment traité des autres dans les articles auxquels nous venons de renvoyer.

Mengs nous paroît avoir bien défini l'*harmonie*, en la regardant comme l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes.

Il regarde le Corrège comme le grand maître de

l'*harmonie*, « Ce peintre plaça, dit-il, un espace » entre chaque partie, tant des jours & des ombres » *que* des tons & des couleurs. Il remarqua mieux » qu'aucun autre, qu'après une certaine tension, » les yeux ont besoin de repos. C'est pourquoi, après » avoir placé une couleur franche & dominante, il » avoit soin de la faire suivre d'une demi-teinte; & » lorsqu'il vouloit de nouveau employer une partie » brillante, il ne revenoit pas tout de suite au dégré de » teinte d'où il étoit parti, mais il conduisoit l'œil du » spectateur, par une gradation insensible, au même » dégré de tension; de sorte que la vue étoit ré» *veillée* de la même manière qu'une personne endormie » est tirée du sommeil par le son d'un instrument agréa» ble; réveil qui ressemble plutôt à un enchantement » qu'à un repos interrompu. » (Voyez ce que le même artiste nous a fourni sur l'*harmonie* du Correge à l'article ECOLE.)

Mengs a encore parlé de l'*harmonie* dans ses *leçons pratiques de peinture*. Nous allons rapporter les préceptes qu'il y a consignés, en observant cependant qu'il s'écarte quelquefois de son sujet, & que plusieurs de ses maximes se rapportent moins à l'*harmonie* qu'à l'art de colorer.

Il établit que les couleurs claires étant celles qui produisent la plus forte impression sur les organes de la vue, on doit les employer dans les endroits où l'on veut que l'œil du spectateur se porte & s'arrête le plus, & cet endroit doit être la partie principale, & la plus intéressante du tableau.

« Si l'on se propose, ajoute-t-il, de produire une » sensation douce, comme dans les sujets gracieux, il

» faut maintenir le plus qu'il est possible, la vue du » spectateur dans cette sensation, & ne la lui laisser » perdre qu'insensiblement. Ainsi du clair il faut le » conduire, non pas à l'ombre, mais à des demi- » teintes, & le guider doucement & par dégrés de la » première ombre à des ombres plus fortes, sans passer » tout-à-coup d'une foible obscurité aux plus grandes » ténèbres.

» Si, au contraire, le sujet est terrible, & demande » une expression forte, les effets du tableau doivent » être analogues à ce caractère; il faut, pour les » produire, opérer en raison inverse de la manière » précédente.

» Les couleurs brillantes & les couleurs mattes, » doivent être employées plus ou moins abondamment, » suivant que le sujet est gai ou triste, gracieux ou » sombre.

» Toutes les couleurs peuvent être rompues par le » blanc & par le noir, en les plaçant de manière » qu'il en reste peu de parties éclairées, parce que » toutes les couleurs se degradent dans l'ombre & y » perdent leur vivacité.

» Le rouge demeure toujours dur quand on l'emploie » pur, & qu'on ne l'enveloppe pas de quelque cou- » leur moëlleuse qui lui serve de véhicule, en tem- » pere la crudité & empêche les rayons lumineux de » réfléchir avec trop de force.

» Le peintre doit observer de quel ton de couleur » est l'accord général; car en supposant, par exemple, » qu'il soit rougeâtre, on pourroit employer le rouge » pour les figures du second & du troisième plans; on » se servira du bleu dans les endroits les plus proches

» de l'œil, & l'on procédera suivant le même rai-
» sonnement, lorsque le ton général sera d'une teinte
» différente. Il est rare cependant que le rouge puisse
» servir d'*harmonie* générale à un tableau, vu que
» cette couleur est celle qui réfléchit le plus la lu-
» mière. L'orangé, composé de la couleur la plus
» claire, & d'une autre qui est la plus pure, est la
» plus dure de toutes les couleurs mixtes. Le verd est
» la plus agréable, parce qu'il est formé du mêlange
» de la couleur la plus claire, & de la couleur la
» plus obscure, ce qui fait qu'il ébranle les nerfs
» sans les fatiguer. Le violet est, de toutes les couleurs
» *composées*, *la plus forte*, parce qu'il approche de la
» *couleur la plus obscure*, ce qui fait qu'il occasionne
» un sentiment triste.

» On inférera de ce que je viens de dire, qu'on
» peut varier à l'infini toutes les couleurs, & l'on
» connoîtra la manière de les employer avec utilité.
» Ajoutons que, pour parvenir à un bon équilibre
» des couleurs dans un tableau, il faut se rappeller
» que nous avons cinq sortes de matériaux ou cou-
» leurs pour rendre tous les objets de la nature, le
» blanc, le jaune, le rouge, le bleu, & le noir.
» Deux de ces couleurs sont claires, le blanc & le
» jaune; deux sont obscures, le bleu & le noir. Le
» rouge est intermédiaire entre ces deux classes de
» couleurs, & je l'appelle la couleur la plus pure,
» parce qu'il n'appartient ni à la lumière ni aux ténè-
» bres, & qu'il réfléchit également le jour & l'obs-
» curité. C'est de ces seuls matériaux que se sert le
» *peintre*, & c'est en employant plus ou moins les
» uns & les autres, qu'il parvient à exprimer des ca-

» ractères décidés & distincts, par le moyen des
» sensations que ces couleurs produisent sur l'organe
» de la vue.

» Supposons que l'on n'emploie, pour faire un ta-
» bleau, que le noir & le blanc. Il sembleroit qu'il
» n'en résultera qu'un tout sans expression, par sa
» trop grande uniformité. Cependant si, eu égard au
» sujet que l'on veut traiter, on emploie plus de
» blanc, ou plus de noir, ou plus ou moins de demi-
» teintes, on produira, malgré l'uniformité de ca-
» ractère de ces deux couleurs, des sensations très-
» variées. Rapprochera-t-on les deux extrêmes? l'ex-
» pression sera forte & dure. Mettra-t-on, entre l'un
» & l'autre, un grand intervalle de demi-teintes?
» Le caractère sera doux. Fera-t-on suivre un dégré
» de teinte par le dégré qui en approchera plus, &
» ainsi progressivement, en distinguant seulement assez
» une teinte d'une autre pour détacher les objets? Il
» résultera de cette manœuvre un ouvrage fort suave.
» Si c'est par masses que l'on sépare les clairs des
» clairs, & les ombres des ombres, l'ouvrage aura
» de la grandiosité. En un mot, en employant avec
» intelligence ces différens moyens, on imprimera le
» caractère convenable aux différentes productions.

» Mais au lieu d'employer seulement le noir & le
» blanc, comme nous venons de le supposer; fera-
» t-on usage de la variété des couleurs? Alors on
» pourra augmenter à l'infini la signification & l'ex-
» pression qu'on se proposera de donner au tableau.

» Mais il faut éviter avec soin de répéter plusieurs
» fois la même force & la même grandeur des jours &
» des ombres, ainsi que les extrêmes des uns & des

» autres, & s'attacher toujours à la vérité ou à la » vraisemblance. Sur-tout il faut se rappeller que le » clair-obscur est la base de la partie de la peinture » qu'on nomme *harmonie*, & que les couleurs ne sont » que des tons qui servent à caractériser la nature des » corps ; que par conséquent on doit les employer sui- » vant leur caractère général de clarté ou d'obscurité, » & suivant les règles du clair-obscur.

» Pour qu'il résulte de l'emploi des couleurs de la » grace & un parfait accord, il est nécessaire d'en » bien observer l'équilibre. Quoique nous ayons distin- » gué cinq couleurs, il n'y en a réellement que trois, » le *jaune*, *le rouge & le* bleu, car le blanc n'est » pas une couleur, il n'est que la représentation de » la lumière, & le noir celle de sa privation. Quand » l'occasion se présentera de mettre sur la toile, quel- » qu'une de ces couleurs pures, il faudra chercher » l'occasion de mettre à côté une couleur rompue. » Supposons qu'on soit obligé d'employer le jaune pur ; » on l'accompagnera du violet qui résulte du mélange » du rouge & du bleu. Si c'est le rouge pur que » vous employez, vous y joindrez par la même raison, » le verd, qui est composé du bleu & du jaune. » Mais l'union du jaune & du rouge, qui forme le » troisième mélange, ne peut pas être employé sou- » vent avec fruit, parce que la teinte en est trop » vive : il faut donc y joindre le bleu, ou du » moins l'accompagner de cette couleur.

» Ces matériaux mis en œuvre de la manière que » je viens de dire, en plus ou moins grande quan- » tité, serviront à donner aux choses le caractère qui » leur convient. Mais on doit se garder de mettre

» dans un tableau trop de couleurs pures & brillantes.
» On peut marier ensemble toutes les couleurs par le
» moyen du blanc & du noir; le blanc en ôte la
» dureté & les rend suaves & tendres; le noir les
» dégrade & les amortit. Les couleurs composées de
» deux couleurs franches, peuvent de même être
» amorties & rendues tendres, en y mêlant un peu
» de la troisième couleur pure. Ce que je viens de
» dire doit s'appliquer non-seulement aux draperies,
» mais encore au coloris des chairs, & même aux
» fonds, en commençant toujours par se régler sur la
» partie principale, avec laquelle il faut accorder
» tout le reste ».

On pourroit desirer, peut-être, un peu plus de clarté dans l'exposition de cette doctrine. Dandré-Bardon traite le même sujet avec moins de profondeur, mais en même temps avec moins d'obscurité.

» L'*harmonie* de la nature, dit-il, envisagée relativement à ses couleurs, dérive de la participation des nuances que le soleil communique à tous les objets, qui tantôt se mirent les uns dans les autres, & tantôt se réflechissent réciproquement les rayons qu'ils reçoivent de l'astre du jour. De même, l'*harmonie* d'un tableau consiste dans une communication de tons opérée par le rapport des couleurs, par l'uniformité des lumières & par la modification des ombres.

» Pour conduire un ouvrage de peinture à une *harmonie* parfaite, il faut donc premièrement que la plupart des couleurs soient liées d'amitié, & qu'elles entrent dans la composition les unes des autres: on en excepte à peine celles qui sont

» destinées

» destinées à former les plus piquantes oppositions. » Secondement, que toutes les lumières soient à » l'unisson relativement aux plans & aux masses dont » elles sont partie, (ce qui ne signifie pas qu'elles doivent être à l'unisson dans toutes les masses & sur tous les plans, mais seulement sur chaque plan & dans chaque masse). » Troisièmement, que les parties re- » fletées réjaillissent réciproquement, & empruntent » les nuances des objets voisins, comme les glaces » reçoivent & réverbèrent les traits & les couleurs des » corps qui leur sont présentés. Quatrièmement, que » toutes les formes comprises dans les masses d'ombre » soient *amorties* par la privation de la lumière, à » raison de son plus ou moins de vivacité. Qu'à cet » égard, l'éclat des couleurs locales soit plus ou moins » éteint, sans néanmoins que les objets perdent en- » tièrement le ton qui leur est propre.

» La nature, dit-il ailleurs, est susceptible de » toutes sortes de couleurs, ainsi que de toutes sortes » de formes, elle réunit les nuances les plus antipa- » thiques & les plus bizarres. Le chef-d'œuvre de » l'art, consiste à mettre en *harmonie* celles qui pa- » roissent les moins liées d'amitié. Ce résultat est » l'effet de la participation des lumières, de la mo- » dification des demi-teintes, de la rupture des om- » bres, & de la justesse des reflets.

» Un moyen infaillible de mettre les couleurs en » *harmonie*, est de n'associer que celles qui sont » douces & sympathiques. Est-on forcé par la nature » du sujet d'en introduire qui soient d'un autre ca- » ractère ? il faut les groupper & les accoster, de » manière qu'elles se mirent les unes dans les autres,

» les disposer de façon que la lumière ne prête qu'une
» même nuance aux premiers clairs, & que leurs
» ombres ne présentent qu'une masse uniforme, dans
» laquelle néanmoins on entrevoie le ton propre de
» chaque objet.

» A l'*harmonie* des couleurs, on joindra le rapport
» qu'elles doivent avoir avec l'expression du sujet.
» Soit qu'il doive inspirer la consternation ou l'allé-
» gresse, on peut réveiller l'*harmonie* par des tons
» accidentels qui, dissonans en apparence, servent à
» la rendre plus singulière & plus frappante.

» Pour diriger l'*harmonie* au plus haut degré de
» perfection, il faut mettre de la conformité entre le
» caractère de la manœuvre & celui de la couleur.
» Un personnage rustique, dont les carnations d'un
» ton hâlé & grossier, seroient peintes d'un style
» agréable & moëlleux; une jeune nymphe, dont
» les chairs fraîches & vermeilles seroient traitées
» d'un pinceau maussade & heurté, présenteroient l'un
» & l'autre un *faire* qui ne seroit point en *harmonie*
» avec la couleur ».

H É

HÉROIQUE, (adj.). Le genre *héroïque* est celui qui représente les actions des hommes de la très-haute antiquité. Il doit entrer beaucoup d'idéal dans le style *héroïque*; mais tout est perdu si l'on y admet le style théâtral : car le théâtral n'est qu'une représentation imparfaite de l'homme naturel, & l'*héroïque* doit être au-dessus de l'homme. (L.)

HÉROS, (subst. masc.). On appelle *héros* ou

demi-dieux ces hommes de la haute antiquité que l'on croyoit enfans des dieux, ou qui ont été déifiés, ou qui ont vécu enfin dans les ſiècles qu'on nomme *héroïques*. On comprend en général dans le nombre des *héros* tous les hommes qui ont vécu juſqu'au ſiège de Troye. Homère leur donne une force bien ſupérieure à celle des hommes de ſon temps. « Le fils de Tydée » prit, dit-il, une pierre, maſſe énorme, que deux » hommes tels qu'ils ſont aujourd'hui ne pourroient » ſoulever : ſeul, il la lança facilement ». Homère n'eſt pas moins le maître des artiſtes que des poëtes: l'idée qu'il nous donne des *héros*, l'artiſte doit l'exprimer. Leur *nature* doit être au-deſſus de l'humanité & approcher de celle des Dieux. Dans leur jeuneſſe, ils ne ſont pas tout à fait des Apollons, mais ils reſſemblent à l'Antinoüs; dans la force de l'âge, ils ne ſont pas des *Jupiter Olympien*, mais on reconnoît qu'ils ne peuvent céder qu'à Jupiter; audacieux comme Diomède, ils attaqueroient même le Dieu Mars : leur vieilleſſe majeſtueuſe n'offre aucun ſigne de décrépitude, on voit qu'elle eſt encore loin de la deſtruction; elle n'a plus la vivacité de la jeuneſſe, ni la force de l'âge viril, mais elle a l'empire de la ſageſſe. Dans tous les âges, leurs formes ſont grandes; l'artiſte a négligé dans toutes les parties ces petites formes qui annoncent à l'homme ſa foibleſſe. Leur maintien eſt ſimple, car le fort n'a beſoin d'aucune affectation. Ils ont la taille haute, & par conſéquent la tête petite; car l'artiſte donnât-il à ſes figures une hauteur giganteſque, elles ſeroient courtes ſi elles avoient de groſſes têtes. L'Hercule Farnèſe eſt grand, non parce qu'il eſt coloſſal, mais parce que ſa tête eſt petite;

on peut faire un nain colloſſal. L'expreſſion ſe peint ſur les traits des *héros* ſans les trop altérer : leur colère ne dégénère point en fureur ; la douleur extrême ne dégrade pas entièrement leur beauté, parce que leur ame vigoureuſe fait réſiſter à la plus violente douleur. Le Laocoon ſouffre, mais il eſt encore beau : il ne s'écrie pas comme le Stoïcien que la douleur n'eſt point un mal ; mais il ſent le mal, & il en eſt preſque vainqueur. S'il ne préſentoit qu'un viſage hideux, ſi la ſouffrance dégradoit entièrement la beauté noble de ſes traits, il intéreſſeroit moins : ce ne ſeroit plus un *héros* ſouffrant ; ce ſeroit un eſclave à la torture. (*Article de M.* LEVESQUE.)

HEURTER, (v. act.). « Ce peintre affecte de » *heurter* ſes tableaux ; cette eſquiſſe n'eſt que *heurtée* ». Le *heurté*, regardé comme une qualité indifférente en ſoi, & qui peut être bonne ou mauvaiſe, ſuivant l'uſage qu'on en fait, eſt l'oppoſé du *fondu ;* regardé comme un défaut, il eſt l'oppoſé du *leché.*

Dans un tableau *fondu*, les teintes, ſe ſuccédant les unes aux autres par des nuances inſenſibles, ſe noyent les unes dans les autres, & ne peuvent être diſcernées que par un œil expert : dans un tableau *heurté*, les teintes ſont poſées largement, on pourroit dire brutalement, les unes à côté des autres ; non-ſeulement leur ſucceſſion bruſque eſt très ſenſible, elle eſt même choquante, ſi l'on regarde l'ouvrage de fort près : mais quand on le voit de loin, l'air s'interpoſe entre le tableau & l'œil du ſpectateur, fond & noie ces teintes, & change l'ébauche groſſière en une peinture terminée. On diſoit des freſques de Lanfranc, que l'air les finiſſoit.

Ce n'eſt donc pas un défaut de *heurter* les figures coloſſales d'une coupole élevée ; c'en feroit un, d'en *fondre les* teintes, comme dans un tableau de Chevalet. Même dans un tableau qui n'eſt pas deſtiné à être vu de fort loin, certaines parties doivent être *heurtées*, pour faire valoir la délicateſſe de celles qui demandent un fini plus précieux. Ainſi le feuillé d'un arbre touffu, ſon vieux tronc rongé par le temps, une terraſſe, des broſſailles doivent être *heurtées*, & n'offriroient qu'une froide ſécchereſſe, ſi elles étoient fondues comme les chairs de la jeune Nymphe qui ſe promène dans ce payſage. Tous les objets bruts doivent être plus ou moins *heurtés ; tous* les objets qui ont de la délicateſſe, doivent être plus ou moins ſoignés. Quelques Peintres, tels que le Tintoret, ont eu la pratique de *heurter* généralement leurs tableaux : c'eſt au ſpectateur à ſe placer à la diſtance convenable pour les finir. Mais on n'en peut dire autant de la manière capricieuſe de Rembrandt, qui, dans un même tableau, fondoit certaines parties, & ne faiſoit que *heurter* d'autres parties du même genre ; qui terminoit une tête, & ne faiſoit qu'ébaucher une main. Comme on ne peut ſe tenir en même tems près du tableau pour examiner la tête, & loin du tableau pour conſidérer la main, on eſt juſtement choqué de ce défaut d'accord dans le faire d'un même ouvrage.

Les premières penſées des peintres ne ſont que des eſquiſſes très-*heurtées :* ils ne les font que pour eux, & elles deviennent quelquefois dans la ſuite très-précieuſes aux vrais connoiſſeurs. Ceux qui ne le ſont pas, les recherchent auſſi pour le paroître, & quoiqu'ils n'y voient rien eux-mêmes, ils veulent y faire

voir mille chofes aux ignorans, dont ils font leurs admirateurs : (*article de M.* LEVESQUE.)

H I

HIÉROGLYPHE, (fubft. maf.). Ce mot vient du grec. *ἱερὸς facré* & de *γλύφω*, *fculpter*, *graver*. Il fignifie une forte d'écriture, dans laquelle, au défaut des caractères alphabétiques ou fyllabiques, on emploie les images des chofes mêmes dont on veut entretenir le lecteur. Cette écriture fe nomme *facrée* ou *facerdotale*, parce que les prêtres de l'Egypte fe la réfervèrent lorfque les caractères fyllabiques eurent été inventés. Mais elle naquit d'abord de la néceffité, & non pas du defir de s'exprimer myftérieufement. On peignit, on fculpta les idées, parce qu'on ne poffédoit pas encore l'art de les écrire. Les prêtres confervèrent dans la fuite cette écriture énigmatique, pour fe réferver à eux feuls le fecret de la fcience qui étoit la bafe de leur autorité.

Toutes les nations, pour pouvoir fe communiquer entre elles, ont employé l'écriture *hiéroglyphique*, lorfqu'elles ne connoiffoient pas encore d'autres manières d'écrire. Les Chinois, les Indiens, les Egyptiens, les Etruriens, les Scythes, les Méxicains, ont eu leurs *hiéroglyphes*.

On peut donc croire que c'eft pour fuppléer à l'écriture, & pour repréfenter les objets de leur culte, que les peuples ont inventé la peinture & la fculpture. Le befoin créa des arts bruts & fauvages; mais chez quelques nations, la religion les embellit. Des arts groffiers fuffifoient à tracer les caractères deftinés à

fixer la pensée fugitive : mais les arts, parvenus au plus haut degré, n'eurent jamais assez de perfection pour remplir l'idée que les hommes se firent de leurs *Dieux*. Les artistes luttèrent du moins avec courage contre cette difficulté invincible ; ils cherchèrent à exprimer la plus grande beauté, dont l'imagination puisse se faire une idée ; & s'ils ne parvinrent pas entièrement à celle qu'ils se formoient de la beauté divine, ils trouvèrent du moins une beauté plus qu'humaine, qu'ils nommèrent beauté idéale. (*article de M. Levesque.*)

HISTOIRE, (subst. fém.). Ce terme, dans le langage de la peinture, désigne ce qu'on regarde généralement comme le premier & le principal genre des imitations dont s'occupe cet Art.

On dit un peintre d'*histoire*, un tableau d'*histoire*. Il sembleroit, si l'on en jugeoit par cette dénomination, qu'un tableau d'*histoire* ne devroit représenter que des faits historiques. Cependant on comprend sous cette même dénomination, tout ce que nous connoissons de la mythologie & des fables anciennes, sans distinguer ce qu'elles peuvent contenir d'historique, d'emblematique, ou d'absolument fabuleux ; nous y comprenons même les sujets que nous offrent les Poëtes tragiques, épiques & les romanciers distingués, tant anciens que modernes. On voit que ces objets, joints à ceux que nous ont transmis les historiens, forment au genre dont il est question, un domaine si considérable, qu'il a droit à la prééminence dont il a joui jusqu'à présent. Aussi les peintres d'*histoire* en jouissent-ils encore parmi ceux qui ont les connois-

ſances réelles de l'art, & qui n'apprécient pas ſes ouvrages arbitrairement d'après des idées ſuperficielles, ou d'après les goûts excluſifs de la perſonnalité & de la propriété.

Les Artiſtes, qui ſe bornent à un genre particulier de repréſentation, tels que les payſagiſtes, les peintres d'animaux, de fabriques, de fleurs, &c. ne ſe permettent pas ouvertement de vouloir partager avec l'*hiſtoire*, cette prééminence qui lui eſt due; mais quelques genres moins diſtans, & que j'appellerai même limitrophes, ſe croyent autoriſés à diſputer, non ſans quelques raiſons apparentes & ſpécieuſes, l'avantage d'avoir place au premier rang.

Certainement tout peintre qui imite parfaitement un objet viſible, eſt un excellent peintre; mais celui qui imite avec ſuccès les objets les plus difficiles à repréſenter, doit poſſéder de plus grands talens. Et combien n'en doivent pas réunir en effet, ceux qui entreprennent ce que l'*hiſtoire* de tous les tems, les religions de tous les ſiècles, les imaginations de tous les pays, les productions de tous les génies connus ont créé & conſacré, en épuiſant, pour ainſi dire, les paſſions, les actions, les mouvemens, les beautés, les vices & les vertus. Le peintre d'*hiſtoire* embraſſe à la fois toutes les formes de la nature, tous ſes effets, & toutes les affections que l'homme peut éprouver.

La nature embellie, & ſouvent diviniſée par l'exaltation des idées les plus ſublimes, offre à l'artiſte, qui ſe dévoue au genre de l'*hiſtoire*, une réunion de difficultés preſque innombrables à ſurmonter. Comment ceux qui les ont vaincues, & ceux qui font encore les plus grands efforts pour en triompher, ne jouiroient-ils

pas d'une distinction si bien méritée? Quels autres genres d'ouvrages dans la peinture ont été immortalisés dans les tems & les pays où les Arts étoient exercés avec *plus de* succès, & jugés avec plus de connoissance? Quels autres Artistes que ceux des premiers genres, excitent en nous, par leurs réputations conservées après tant de siècles, un sentiment d'estime aussi élevé? Quels autres enfin, dans ces âges éloignés, & depuis la renaissance des Arts, ont contribué, autant qu'eux, à la gloire nationale des pays où ils ont vécu? Pourroit-on écrire ou se permettre d'avancer, que, s'il n'avoit existé que des représentations, telles que les autres *genres* en peuvent produire, l'on eût accordé à *la Peinture* les noms d'Art céleste, d'Art divin? Enfin le plus beau tableau de paysage, la plus parfaite représentation d'animaux, celle même des actions, & des passions communes peuvent-ils élever l'ame à ces sentimens & à ces impressions qui la font sortir d'elle-même, & la forcent à s'oublier pour ne s'occuper que d'une illusion; & la description seule d'un tableau, dont le sujet historique ou fabuleux présente le courage dans toute son énergie, & la générosité, la continence, la magnanimité, toutes les vertus enfin dans leur sublimité, ne produit-elle pas plus d'effet que les imitations dont s'occupent les genres particuliers?

Mais c'est d'après une partie de cet exposé même, que les Artistes, qui peignent aussi la nature humaine sans fiction, animée par des passions, à la vérité moins ennoblies, & qui représentent enfin, dans des scènes moins héroïques, les impressions du vice & de la vertu, prétendent à des droits qu'il est plus difficile

de leur disputer. Aussi la Peinture, en couronnant ses poëmes épiques, & ses tragédies, ne refuse pas les prix qui sont dus aux poëmes moins élevés, tels que ses drames & ses comédies.

Les Artistes, qui se sont livrés à ces genres, peuvent, comme opinion personnelle, reprocher au merveilleux d'être hors de la nature, & aux héros d'offrir souvent des êtres imaginaires ; ils peuvent penser avec plus de raison encore, que le talent de toucher le cœur & d'attacher l'esprit, leur étant commun avec le genre de l'*histoire*, ils doivent participer à toutes les distinctions qu'on accorde à ce genre.

Mais les hommes distingués par le don qui a, de tout temps, eu le droit à la plus grande admiration, je veux dire par une imagination féconde, ont créé par-tout où ils se sont trouvés, d'autres êtres que ceux de leur espèce, des perfections plus sublimes que celles qu'ils possédoient, d'autres mondes enfin que celui qu'ils ont habité. Ils ont établi & ont fait admettre comme vrai, sur-tout dans l'Empire des arts, dont l'imagination & l'enthousiasme sont les divinités, ce que la froide raison dédaigne comme chimérique ou fabuleux. Il est certain qu'il se développe, chez les hommes réunis & excités par l'usage qu'ils font de leur esprit, des besoins physiques & moraux d'une sorte de superflu, & que ces besoins deviennent plus exigeans que ceux du strict nécessaire. C'est par leur instigation que, de tout temps, & dans tous les pays, les hommes ont admis le surnaturel, le merveilleux, les prodiges, & c'est sur ce fonds, qui a donné lieu en partie aux plus grandes institutions, à celles qui

impriment le plus de respect, que les Arts-Libéraux ont bâti leurs chefs-d'œuvre. C'est à l'aide des êtres célestes, qu'ils s'élèvent au-dessus des idées purement terrestres; c'est à l'aide des qualités qu'il faut bien donner à ces êtres, qu'ils subliment les vertus & les qualités humaines; c'est enfin à l'aide des formes plus parfaites qu'il a fallu leur donner, qu'ils sont parvenus aux beautés qu'on nomme idéales.

Ces conventions semblent tellement appropriées à notre nature, qu'elles se reproduisent par-tout, & qu'elles parviennent non-seulement à s'établir, mais à être consacrées. C'est donc d'après le besoin du merveilleux, que les Poëtes & les Peintres ont représenté des actions, des scènes, des accidens, des qualités, des formes même surnaturelles. Lorsque des circonstances heureuses les ont guidés à la perfection, ils ont étudié & approfondi, non-seulement les mystères de l'ame & de l'esprit humain, mais la construction du corps, ses proportions, ses mouvemens; ils ont procédé d'abord, par le choix le plus recherché: mais pour faire ce choix, & pour en embellir leurs ouvrages, il a fallu que les Peintres, & les Sculpteurs sur-tout, qui s'occupent des formes visibles, représentassent le corps humain sans voile. Plus ils l'ont observé, comparé, étudié nud, plus ils ont fait de progrès vers la perfection à laquelle l'Art éclairé les invitoit d'atteindre.

Ils se sont donc écartés des usages les plus universels, ceux des vêtemens, ainsi que de plusieurs autres obstacles qu'ils trouvoient dans la nature, & qu'ils ont fait céder à de sublimes conventions. Après avoir franchi ces pas importans, ils se sont avancés dans

les régions fabuleuſes, & d'après les conventions reçues, ou d'après leur propre imagination, ils ont créé des Dieux humains, & des hommes diviniſés; ils les ont repréſentés habitant & maîtriſant les élémens. Leurs ſcènes ont été, tantôt le vague des airs, & les régions olimpiennes; tantôt la ſurface mobile, & les abymes des eaux; tantôt enfin des Royaumes ſouterrains & embrâſés par des feux éternels.

Alors leurs méditations, leurs obſervations, leurs études, leurs talens exercés ſe ſont aggrandis, & il a été difficile ſans doute que ceux qui ont réuſſi, ne ſe regardaſſent pas comme au-deſſus des Artiſtes, qui peignoient, à la vérité, ce que la nature humaine a d'intéreſſant, les mœurs, les paſſions, mais qui les repréſentoient ſans offrir tous les mouvemens, & toutes les beautés dont elles ſont ſuſceptibles. Il étoit difficile encore que les hommes inſtruits, les hommes en qui l'imagination prenoit l'eſſor, n'euſſent pas, pour des Artiſtes qu'ils voyoient s'élever à cette hauteur, une conſidération particulière.

Voilà donc, à ce que je penſe, l'origine & la marche de cette prééminence, dont, juſqu'à préſent, ont joui les Artiſtes qu'on nomme Peintres d'*hiſtoire*. Que quelques-uns de ceux, qui approchent le plus de ce genre, & qui y touchent, pour ainſi dire, mettent en avant la perfection de leurs talens, & l'imperfection trop commune de la plupart de ceux qui les rivaliſent : ce moyen ne ſera jamais que captieux, parce qu'il ſuffit, comme je l'ai dit, de leur oppoſer le nombre des Peintres immortels, qui, malgré les difficultés que j'ai déſignées, ont acquis cette ſupériorité de talent qui ſemble décider la queſtion.

Quant à ceux qui penseroient que la perfection ou la vérité physique de quelque imitation que ce soit, est ce *qui* doit décider seul du degré d'estime que mérite un ouvrage de peinture, leur opinion se peut réduire à ceci : des animaux représentés avec une parfaite vérité, offrent un tableau qui a une plus grande perfection d'imitation qu'un sujet historique imparfaitement représenté. Il est impossible de leur donner un plus grand avantage ; mais si vous admettez une perfection égale, les difficultés vaincues par le Peintre d'*histoire*, je le repète encore, l'emportent tellement sur celles qu'a eu à surmonter le Peintre de genre, qu'on ne peut balancer à décider pour le premier.

Si l'Artiste de genre insistoit, en observant que le *Peintre*, qui parvient à faire une plus exacte illusion, est celui qui doit l'emporter, puisqu'il exerce un art, dont l'objet est de tromper ; on pourroit alors opposer les genres les uns aux autres, & l'on prouveroit aisément que les objets les plus communs, représentés par des espèces d'ouvriers en peinture, trompent quelquefois plus complettement, en prenant ce terme dans son sens propre, que ne peuvent jamais faire tous les genres les plus estimables. En effet, une canne peinte & supposée attachée par un clou à une muraille, engagera même un artiste à avancer la main pour la prendre. Certainement, jamais l'animal le plus parfaitement peint, ni à plus forte raison un sujet d'*histoire*, un paysage, n'ont pu occasionner une semblable illusion.

En voilà assez, je crois, pour mettre au moins sur la voie de cette discussion ceux qui ne sont pas assez instruits pour essayer d'y prendre parti. Mais j'ajou-

terai que si les Peintres d'*histoire* veulent conserver leur prééminence, il est plus important que jamais qu'ils redoublent de soin, d'étude & de courage. On a vu au mot ARTISTE une partie des qualités qui leur sont nécessaires. Je me refuse à développer pourquoi ces qualités deviennent rares, & leur réunion plus difficile : mais je répéterai, que l'ennemi le plus dangereux de la peinture, est le luxe & la trop grande richesse répandue dans une nation. Lorsque ces deux vices des Empires sont parvenus à leur degré extrême, les ouvrages des Arts entrent dans la classe des somptuosités, des superfluités, des meubles enfin soumis à la mode. Ils ne peuvent manquer alors d'être assujettis au caprice personnel, & d'une autre part, l'évaluation de leur prix, qu'on est bientôt porté à regarder comme le tarif de leur mérite, dépend du grand nombre des hommes riches qui ne consultent que leur goût particulier ou la fantaisie régnante. Pourroient-ils, manquant de lumieres, apprécier autrement la valeur vraiment libérale des ouvrages des Arts ? Et ce sont cependant ces juges qui parviennent à former ce qu'on appelle l'opinion publique & les arrêts du goût.

Ajoutons que le commerce des ouvrages de l'Art, devenu plus actif & plus raffiné, ne contribue pas moins aux erreurs qui s'établissent dans le jugement de ces ouvrages, que les marchands des objets mécaniques recherchés par le luxe, n'influent sur les extravagances des modes.

Par toutes ces raisons, les Artistes sont enfin obligés de céder à la volonté plus forte de ceux qui les dominent par le besoin qu'ils en ont. L'Art doit

s'affoiblir, en paroiffant même gagner quelque chofe dans des parties autrefois plus négligées.

Quel remède à ce mal ? il n'eft peut-être que des palliatifs. La deftinée des connoiffances, eft de fe perdre par degrés, comme elles fe font acquifes, & par les mêmes caufes qui les ont portées à leur perfection. C'eft ainfi que les principes de la vie nous conduifent enfin à la perdre. On peut cependant penfer qu'ainfi que le régime & le fecours de la raifon foutiennent & prolongent l'exiftence, de même la fageffe des adminiftrations, l'influence dominante des Princes & des Grands, peuvent retarder la décadence des Arts, *parce qu'eux* feuls peuvent combattre avec avantage la forte d'empire que s'arroge l'ignorante opulence.

C'étoit les Etats, les Villes, les Princes qui fe difputoient les ouvrages des premiers genres dans la Grèce ; c'étoit eux qui foutenoient les Artiftes, qui deftinoient leurs travaux à faire partie des monumens qui ont porté jufqu'à nous la gloire de cette nation privilégiée. Voilà les exemples ; il ne s'agit que de les fuivre, & j'ofe répondre du fuccès. (*Article de M. Watelet.*)

HISTORIÉ. (adj.) *Portrait hiftorié ;* on emploie cette expreffion, pour fignifier la repréfentation d'une ou de plufieurs perfonnes que le Peintre traveftit, à l'aide d'un coftume emprunté de l'Hiftoire ou de la Fable, ou bien qu'il peint occupées à quelque action qui leur donne de l'intérêt ou du mouvement.

Une jeune beauté peinte avec les attributs de Flore, d'Hébé, d'une Veftale, eft un portrait *hiftorié.* Un

Père de famille, représenté instruisant ses enfans dont il est entouré, tandis que sa femme paroît, dans ce même tableau, jouir avec délice de ce spectacle doublement intéressant pour son cœur, est de même un assemblage de portraits *historiés*.

Rien n'est plus ordinaire dans ceux qui se font peindre, que le desir de voir *historier* leurs portraits. Rien de plus néceſſaire que la réuſſite, & de plus ridicule, lorsque l'Artiste ne réuſſit pas.

Les portraits indispensablement *historiés* parmi nous, sont ceux qui ont rapport à des évènemens publics, & à des fonctions ou cérémonies, dans lesquelles on représente des Princes, des Grands, des Magistrats, enfin des Officiers municipaux.

Les portraits des Princes & des Grands, sont plus sujets à être *historiés* que d'autres. La Peinture accumule, par flatterie, ou d'après les desirs de l'orgueil, des allégories froides, un costume que l'on peut appeller ambitieux, enfin les actions & les expressions souvent les plus exagérées. C'est bien pis encore, quand elle joint des modes modernes, capricieuses, ridicules, aux idées qu'elle emprunte de l'ancienne mythologie, comme quand elle a mis la tête de Louis XIV, coëffée d'une énorme perruque, sur le corps d'Apollon.

Dans les portraits *historiés* qui représentent, par exemple, des corps de Magistrature, & sur-tout des corps municipaux, le plus souvent la vanité bourgeoise contraint l'Artiste à sacrifier les intérêts de l'Art au desir qu'a chacun des individus, de figurer dans le tableau, au moins autant que dans la cérémonie; auſſi ne manquent-ils pas d'exiger qu'on les voie le plus

complettement

complettement qu'il eſt poſſible, de face, ſans ombre ſur-tout, & ſans qu'aucune expreſſion dérange ou leur coëffure, ou leur habillement, ou la ſérénité riante d'une phyſionomie qui ſe complaît à être repréſentée.

Il en réſulte ordinairement, ou par les bornes du talent de l'Artiſte, ou par ſon obéiſſance forcée, que ces tableaux deſtinés à conſacrer un évènement, & à inſpirer à ſon occaſion quelque idée de reſpect, inſpirent la dériſion.

Il en eſt de même encore d'une grande partie des portraits *hiſtoriés*, que les particuliers dictent aux Artiſtes : comme ce ſont les prétentions & la vanité qui les *compoſent*, elles rendent d'autant plus ridicules ces *compoſitions*, qu'elles y mettent plus de recherches, & ces portraits enfin ne ſont jamais plus bêtes, que lorſqu'on a voulu y mettre plus d'eſprit.

Une des raiſons principales du mauvais effet que produiſent les affectations repréſentées par la Peinture, c'eſt que toutes ces choſes, dans la nature, ne s'offrent au moins que paſſagèrement, au lieu que dans les tableaux, elles ſe trouvent conſignées, comme à perpétuité; qu'elles s'y préſentent ſans ceſſe aux regards, de manière qu'il n'eſt guère poſſible qu'on n'en ſoit choqué tôt ou tard, & qu'alors on ne s'en moque habituellement.

Au reſte, la ſculpture ſemble, à cet égard, manifeſter encore davantage le ridicule des portraits *hiſtoriés*, parce que les ſtatues repréſentent plus complettement l'homme que le tableau. En effet, les ſtatues l'offrent ſous plus d'aſpects, & ſous des formes plus ſenſibles, puiſqu'elles ſont palpables.

La ſtatue de la place des Victoires, par cette raiſon,

expose, d'une manière plus sensiblement choquante, l'orgueil immodéré, & l'affectation d'une domination révoltante, qu'un tableau qui auroit été composé dans le même caractère.

Le véritable intérêt des Princes & des hommes illustres à qui on élève des statues, sur-tout si elles sont *historiées*, est donc qu'elles n'offrent jamais d'allégories fastueuses ni offensantes pour l'humanité.

C'est dans cet objet des Arts, que les grands principes des convenances doivent dicter les règles du véritable goût, du goût de tous les temps.

Si on les enfreint, on doit s'attendre qu'il arrivera un moment, où, ce qu'on regardoit comme noble, grand, imposant, paroîtra ridicule, petit & choquant, & ce sera pour toujours. On doit avouer que cette faute n'est pas entièrement celle des Princes : ils sont peu instruits des convenances universelles, soit morales, soit *artielles*.

Les portraits *historiés*, soit qu'ils représentent des princes, soit qu'ils représentent des particuliers, deviennent ou des dérisions, ou des critiques amères, lorsqu'ils ne sont pas simples, & que les accessoires ne sont pas appropriés avec la plus grande finesse de goût au caractère qu'ils doivent avoir, & aux loix de la convenance, des bienséances & des conventions utiles.

Les tableaux-portraits, consacrés à la gloire ou à la vanité des Royaumes & des villes, ont lieu relativement à certains évènemens qui occasionnent des actes publics ; espèce de pantomimes nobles, dont les motifs sont quelquefois aussi louables que l'exécution en est ridicule.

Il est plus ordinaire, par toutes les raisons que j'ai

nos yeux. Cette dernière distinction est ce qui caractérise spécialement ce qu'on appelle *les genres proprement dits*, & ce qui les fait différer de ce qu'on nomme l'*histoire*. Non-seulement l'imitation des fleurs, des fruits, & d'autres objets inanimés, doit être rangée dans la classe des *genres*, mais encore les scènes champêtres ou domestiques, les sujets de marine ou de guerre sont des genres, parce que la composition n'en est pas poétique, que dans l'exécution tout y est fait d'après des objets communs, & que le résultat en est de rendre simplement la nature.

Le devoir du peintre d'*histoire*, est d'élever l'ame par la noblesse du sujet, & par la grandeur du style, & de présenter à notre esprit tout ce qu'il peut concevoir au de-là même de ce qui est possible.

Ainsi point de tableaux d'*histoire* sans poësie. C'est de ce genre qu'on a voulu parler, quand on a dit, que la peinture est une poësie muette : *muta poësis dicitur* (Dufresnoy, *de arte graphicâ*)....

On doit traiter l'*histoire* en peinture comme un sujet héroïque dans l'art des vers :

Nil parvum, aut humili modo,
Nil mortale loquar......

Ces mots d'Horace, signifient en langage de peinture : » je ne m'occuperai pas de sujets obscurs & » rampans ; & je ferai des hommes au-dessus de » l'homme même «. Ainsi bien loin d'astreindre le peintre d'*histoire* à la fidélité d'un biographe ou d'un historien, on doit exiger qu'il traite les sujets à la manière d'Homère, ou d'Euripide.

Ce que nous posons ici comme principe, pourroit être regardé comme systême, si nous ne prouvions, par des exemples irrécusables, que la peinture d'*histoire* ne peut avoir lieu sans poësie, que cette qualité seule lui donne de la clarté, du mouvement, & en constitue le vrai caractère.

Citons d'abord un tableau de la galerie où Rubens a représenté divers traits de la vie de Marie de Médicis. Cet artiste, vraiment peintre d'*histoire*, avoit à représenter la mort de Henri IV, & la régence donnée à la Reine. Avant que de parler de son ouvrage, supposons que ce sujet soit proposé à un artiste qui ne connoisse ni les droits, ni l'étendue de l'art. D'abord, il ne concevra pas qu'on puisse placer le corps du Roi dans le même tableau, où se fait l'élection de la régente. Ajoutons à la supposition que cependant on l'exige de lui : alors, d'un côté, il fera voir Henri mort sur un lit, entouré d'officiers de cour; & de l'autre, l'assemblée d'un conseil où présidera la Reine. Or, cette peinture, sans unité d'action, ne désignera ni le héros, ni le sujet de l'assemblée.

Voyons à présent comment il falloit peindre ce sujet, pour le rendre intelligible & digne des principaux acteurs. Le corps du Roi Henri est enlevé & porté au nombre des Dieux qu'on apperçoit dans l'olympe, par le Temps & par Jupiter. En effet; c'est par le Temps, que toutes choses sont déterminées, c'est par le maître des Dieux, que les héros reçoivent la récompense des grandes actions, & qu'ils deviennent immortels. La Gloire & la Renommée, au milieu des trophées d'armes que Henri a laissés sur la terre, s'affligent de sa perte & regrettent de n'avoir plus

de si hauts faits à publier. Cette partie du tableau toute morale, amene la régence donnée à Marie de Médicis. Cette Reine en longs habits de deuil, accompagnée de la Prudence & de la Sagesse, reçoit des mains de la France la boule du gouvernement. Les grands du royaume, se prosternant autour de son trône, paroissent l'assurer de leur zèle & de leur soumission. On voit comment ce tableau, par la disposition des figures qui le composent, devient clair & exprime divers événemens, sans cependant diviser l'action

Ce n'est pas que nous prétendions que l'allégorie soit essentielle dans une scène pittoresque, pour la rendre poëtique; nous sommes loin de cette pensée, & nous n'avons apporté en exemple, le tableau de Rubens, que pour montrer que si la poësie allégorique peut contribuer à la clarté du sujet, la poësie simple, celle qui n'introduit pas d'êtres purement métaphysiques, doit à plus forte raison, le rendre en même temps, & plus piquant & plus facile à comprendre.

Proposons un sujet où la poësie simple puisse augmenter l'intérêt d'un fait *historique*. Ce sera si l'on veut, le miracle de la manne, nourrissant les Israëlites dans le désert.

Un esprit froid & *littéral*, se contentera de présenter la figure de Moyse, disant au peuple d'Israël. » Voilà le pain que le seigneur vous donne à manger. Les Israëlites mangeront, & seront occupés à recueillir la manne pour leur journée, car tout cela est du texte. Mais le Poussin, qui a prouvé par tant d'ouvrages que le peintre doit-être poëte, même quand il s'agit de rendre les vérités *historiques*, admet,

indépendamment des figures dictées par l'historien ; une fille faisant partager à sa mère le lait de son sein, nourriture que son enfant réclame avec larmes, comme un bien qui n'est qu'à lui. Mais hélas c'étoit la seule ressource qui restoit à cette malheureuse fille pour appaiser un peu la faim d'une mère chérie, puisqu'elle n'avoit pas encore apperçu la chute de la manne. Poussin fait voir deux jeunes gens qui se disputent cette nourriture, en se battant : caractère de la vivacité de leur âge, & sur-tout d'un appétit que l'on ne croit jamais pouvoir assouvir.

Ces deux grouppes, qui n'ont pas été suggérés par l'historien, répandent sur le sujet un touchant intérêt, une variété piquante, & indiquent poetiquement que la manne a été envoyée du ciel dans un temps de famine.

Si, malgré ces exemples, on persistoit à prétendre que les tableaux d'*histoire* doivent suivre fidelement les faits *historiques ;* qu'y ajouter de nouvelles idées, changer la disposition de la scène, c'est dénaturer les sujets ; si on veut qu'enfin la peinture d'*histoire*, soit enchaînée par la lettre du texte *historique ;* que les raisonneurs créent donc de nouveaux grands-maîtres, & qu'ils produisent des moyens inconnus jusqu'ici, pour instruire par l'art de peindre.

Il nous reste à prouver la nécessité du choix dans les formes, & dans la couleur des objets qui doivent composer un tableau d'*histoire.* Il est étonnant que la nécessité de ce choix n'ait pas été sentie, ou du moins ait semblé ne pas l'être, par des artistes qui doivent connoître le prix des statues antiques, & des chefs-d'œuvre de l'école Florentine & de l'école Romaine ;

& il eſt encore ſurprenant qu'en négligeant ce choix, ils aient réduit cette négligence en principe. Mais tel eſt l'*abus* du raiſonnement de la part d'hommes peu *inſtruits*. Ils ont dit : le tableau doit être une copie *de la* nature, la ſeule tâche du peintre eſt de chercher à l'imiter telle qu'elle eſt ; s'il y parvient, il a atteint ſon but, & prétendre l'embellir, eſt une chimérique prétention. Ce raiſonnement n'eſt point applicable à l'art de peindre l'*hiſtoire*. Les faits que cet art repréſente, ne ſont pas ſous nos yeux, ils ne ſont tranſmis à notre penſée que par le récit des hiſtoriens ; c'eſt notre imagination ſeule qui s'en forme des tableaux, & *c'eſt* auſſi l'imagination que l'art *doit ſatisfaire*. Ainſi, quand l'ouvrage de l'artiſte doit m'offrir un Apollon, les idées que je me ſuis faites de cette figure céleſte, ne peuvent être égalées par le portrait le plus exact d'un beau jeune homme qui aura ſervi de modèle à l'artiſte. Pourquoi ? c'eſt qu'il n'eſt point de jeune homme dans la nature, qui réuniſſe toutes les beautés dont mon eſprit aura formé celles d'Apollon. Comment donc repréſenter ce dieu ? Les Grecs nous l'ont appris : c'eſt en raſſemblant toutes les beautés éparſes dans diverſes figures de jeunes hommes, & compoſant de ces beautés, comme dans la figure ſublime du Belvèdere, un enſemble plus parfait que la nature même, priſe dans le plus bel individu. De ce raiſonnement découlent deux vérités bien remarquables ; la première, c'eſt que l'excellence offerte par l'art, n'eſt point purement idéale, mais qu'elle eſt le réſultat du talent de bien copier la nature choiſie. La ſeconde c'eſt qu'elle ſuppoſe dans l'artiſte capable de ce choix, plus de connoiſſances,

plus de justesse & infiniment plus de goût, que dans celui qui copie servilement la nature comme elle se rencontre sous ses yeux. Et voilà ce qui constitue le grand style, le style propre à l'histoire. Remarquons en passant que, par rapport aux formes & aux proportions, le sculpteur est astreint aux mêmes loix que le peintre d'*histoire*.

Mais, dira-t-on, de très-grands artistes n'ont pas connu ce choix de formes, & leurs ouvrages n'en sont pas moins très-précieux. Vaine objection. Les artistes qu'on cite pour exemple, n'ont pas été de vrais peintres d'*histoire*, ou bien s'ils tenoient à quelques égards à cette classe, c'étoit par la poësie & la grandeur de leurs compositions, & par la simplicité & la force de leur coloris. Car le style *historique* embrasse toutes les parties de l'art; & l'on place, par indulgence, dans la classe de l'*histoire*, des ouvrages où ce style ne règne que dans quelques parties, pourvu du moins qu'elles soient capitales.

D'après la thèse que je viens d'établir, un homme instruit, en voyant le très-beau tableau du cabinet du Roi, représentant les vendeurs chassés du temple, ne rangera pas Jacques Jordaens au nombre des peintres d'*histoire*. En effet, la composition de ce tableau, est tellement embarrassée d'objets accumulés les uns sur les autres, que, sans une figure qui offre à-peu-près le caractère convenu pour celles du Christ, il seroit impossible de découvrir le sujet. Cette figure elle-même est dans une attitude si basse & si gauche, qu'on doute de sa dénomination & de son action. Les autres figures du tableau vétues à la flamande, dans les attitudes les plus triviales, & sous les formes les

plus communes, n'ont rien qui ne sente le marché d'Anvers. Quant au coloris, les détails qui en sont charmans pour un tableau de genre, nuiroient à un sujet d'*histoire*, par le brillant des teintes qui attaqueroit trop vivement l'œil du spectateur. Car on ne sauroit trop le dire, c'est dans la simplicité des teintes, comme dans celle des formes, que réside principalement la grandeur du style qui doit être celui de l'*histoire*, & qui caractérise bien plus son essence, que le choix du sujet. En effet, un sujet peut-être puisé dans l'*histoire*, & devenir, par la manière dont il est traité, une véritable *bambochade*, un simple *tableau de genre*.

Cependant, comme nous l'avons déja insinué, on est à-peu-près généralement convenu de ranger dans la classe des peintres d'*histoire*, des artistes qui n'ont pas eu, dans toutes les parties, le style propre de l'*histoire*, mais qui l'ont possédé du moins, dans quelques parties capitales, & dans un dégré éminent. Ainsi par la grandeur de ses effets, par la richesse, la poësie, & l'abondance de ses compositions, Rubens y tient sa place & y occupe même un rang très-distingué, comme Paul Veronèse par la magnificence de ses ordonnances. Le Tintoret a des masses, & des partis d'effet si imposans; son dessin même a un style si grand, ses attitudes sont si faciles, qu'il peut être réputé peintre d'*histoire*, malgré la bisarrerie de ses inventions, & les incorrections de ses proportions & de ses formes. (1) Enfin on ne refuse pas même ce rang

---

(1) M. Reynolds n'a pas précisément exclu du genre de l'*histoire* les artistes que cite ici l'auteur de cet article; mais il a divisé ce genre en deux classes. La première, bien supérieure à l'autre, est

à Jacques Baffan, quoiqu'il ait adopté des attitudes communes, & des caractères de têtes aussi peu nobles; parce que son coloris étoit simple, ses teintes puissantes & ses effets larges & bien cadencés. Les ouvrages de ce grand peintre, se sont peu conservés: mais dans ceux qui ont le moins noirci, on peut voir la raison de l'estime qu'il a obtenue de ses contemporains. P. Véronèse, lui en a donné un témoignage non équivoque, en lui confiant pendant plusieurs années l'éducation pittoresque de Carletto-Cagliari son fils.

Mais quels qu'aient été les talens de tous ces hommes à qui l'on ne peut guère, je crois, refuser le titre de peintres d'*histoire*, reconnoissons du moins que la prééminence de ce titre, doit être réservée à ceux qui se sont distingués par l'excellence du dessin & de l'expression. Quelle doit être en effet la science des artistes qui peuvent courir cette carrière d'une manière distinguée? Combien toutes les parties

---

composée des maîtres qui ont joint la profondeur de pensée, la grandeur d'expression, la simplicité de composition, à la pureté des formes, & dont le coloris sage ne fait que rendre plus puissante encore l'expression générale. La seconde classe, *longo sed proxima intervallo*, est composée des peintres qu'il nomme d'*apparat*, & qui séduisent le spectateur par la magnificence du spectacle & par l'éclat du coloris. Il range dans cette classe Rubens, Paul Véronèse, &c. & prouve que même les qualités qui ont fait la gloire de ces artistes, seroient nuisibles au premier genre, qu'on pourroit appeller le genre *pur & expressif*. On tireroit à-peu-près le même résultat des écrits de Mengs, d'où il faudroit conclure que le premier, le vrai genre de l'*histoire*, est celui que, pendant long-temps, presque tous les artistes de l'Europe semblent être convenus d'abandonner. (*Note de l'Editeur.*)

qui composent le corps humain doivent leur être connues, pour disposer à leur gré de tous ses mouvemens, de toutes ses proportions, de toutes ses affections suivant l'âge, le rang, le pays & l'état physique des sujets qu'ils veulent rendre? Etude réfléchie sur les monumens antiques; connoissance approfondie de la partie d'anatomie, où résident les organes des mouvemens; chaleur de pensée pour les caractères, sentiment pour la peinture des passions; détails sur les costumes : tel est à-peu-près, sur l'objet seul de la figure humaine, ce que doit posséder le peintre d'*histoire*, dans les parties propres à l'art du dessin. Car l'*architecture*, la perspective, l'*histoire* de tous les pays, la connoissance de beaucoup de branches d'histoire naturelle, sur-tout des animaux, & des végétaux, la mythologie, les usages, les instrumens civils militaires & religieux des peuples anciens & modernes; toutes ces branches & bien d'autres que j'admets, ne peuvent être regardées que comme des connoissances accessoires aux parties spéciales qui constituent le peintre du grand genre, considéré comme dessinateur. Qu'on y joigne actuellement le mérite du coloris propre à chaque sujet & aux divers espaces, & on aura une idée de l'art de peindre l'*histoire*, & de ce qu'on est en droit d'en attendre. (*Article de M.* ROBIN).

H O

HOMME, (subst. masc.). L'*homme* a été vraisemblablement l'unique objet de l'art naissant, & il est resté le principal objet de l'art perfectionné. Le pre-

mier ſauvage qui a tracé mal-adroitement un contour, ou qui a groſſièrement repréſenté le relief d'une figure, a cherché, dans ſes travaux informes, à imiter la figure humaine ; car c'eſt de l'*homme* que l'homme a toujours été le plus occupé.

Ne connoiſſant rien de plus parfait que lui-même, il a donné aux dieux qu'il a imaginés une forme humaine. Le dieu ſuprême, pour le ſauvage encore brut, eſt l'*homme d'en haut*, l'*homme* qui roule & lance le tonnerre, l'*homme* qui loge ſur les montagnes. Homère, pour exprimer les dieux, dit ſouvent *ceux qui habitent les maiſons de l'Olympe.*

C'eſt le beſoin qui a inſpiré les arts néceſſaires à la vie ; c'eſt la religion qui a donné naiſſance aux beaux arts. Les premières repréſentations que l'*homme* ait eſſayées furent celles de ſes dieux, & par conſéquent des imitations de la figure humaine, puiſque c'étoit cette figure qu'il prêtoit aux dieux.

S'il a dans la ſuite imité des animaux, des plantes, cette imitation avoit pour objet de ſuppléer à l'écriture qu'on ne connoiſſoit pas encore. Tels furent les caractères hiéroglyphiques des Egyptiens.

Mais cette ſorte de repréſentation fut très-imparfaite, parce que l'art étoit encore ſauvage. Quand il commença à ſe perfectionner, on avoit déja trouvé l'écriture alphabétique. Il ne s'occupa donc pas à perfectionner le ſupplément de l'écriture, parce que ce ſupplément devenoit inutile.

L'art fut encore aſſez long-temps conſacré à la religion, c'eſt-à-dire, à repréſenter les dieux qui avoient des figures humaines. Enſuite il ſe propoſa de perpé-

voer le fouvenir des grands *hommes*; ce fut donc l'*homme* qu'il continua d'imiter.

Ce premier objet des arts, en fut toujours prefque l'*unique* objet chez les Grecs ; les Romains, leurs élèves, ne firent que marcher fur leurs traces & les fuivre de loin. Auffi ne peut-on donner aucune preuve que les anciens aient réuffi dans l'imitation du payfage. Du moins ce qu'on voit de payfages & de fabriques dans leurs bas-reliefs eft-il d'une imitation fort imparfaite. S'ils ont plus approché de la vérité dans l'imitation de quelques animaux, c'eft que la ftructure des animaux fe rapproche de celle de l'*homme*, & qu'il ne *faut pas une* très-longue étude à celui qui fait repréfenter la figure humaine, pour paffer à la repréfention d'un animal. Cependant on ne peut prouver par aucun monument que les anciens aient réuffi auffi bien que les modernes dans la repréfentation des chevaux, quoique leurs fculpteurs euffent des occafions fréquentes de faire des quadriges.

On a lieu de foupçonner auffi que les anciens n'ont pas été fi loin que les modernes dans la couleur & le clair-obfcur, & cette imperfection apparente peut avoir été chez eux le réfultat d'une réflexion profonde. Ces artiftes philofophes auront bientôt reconnu qu'il eft abfolument impoffible à l'art de parvenir à une parfaite imitation de la nature dans ces deux parties & fur-tout dans la première; & au lieu de s'obftiner à pourfuivre ce qu'ils ne pouvoient atteindre, ils fe feront contentés, pour ces parties, d'une apparence vraifemblable. C'eft ainfi qu'ils feront fagement convenus de borner leurs études les plus férieufes à l'imitation des formes & à l'expreffion.

Ces bornes apparentes qu'ils donnèrent à l'art, en le renfermant dans l'imitation de l'*homme*, leur en firent étendre en effet les limites ; car les deux grands moyens de parvenir aux plus brillans succès, sont de ne point partager ses efforts, & de savoir bientôt renoncer à faire des efforts inutiles.

Ce n'est point en effet se borner, que de se restreindre à l'imitation de l'*homme* ; c'est donner à l'art l'objet le plus beau qu'il puisse se proposer ; c'est lui offrir le but qu'il est le plus difficile d'atteindre ; c'est lui présenter la palme la plus glorieuse qu'il puisse recueillir.

Aussi, quoique nos idées sur l'art soient fort différentes de celles des anciens, nous avons toujours conservé la supériorité au genre qui se propose de représenter l'*homme* dans tous ses mouvemens, & dans toutes ses affections, & c'est ce que nous appellons le genre de l'histoire.

Et qu'est-ce que la représentation, je ne dirai pas d'une fleur, d'un fruit, d'un arbre, d'un paysage ; mais d'une mer en fureur, d'un tonnerre enflammé, des convulsions de la nature, & du bouleversement de cette nature insensible, comparée à la représentation de l'*homme* jouissant du calme de la sagesse, ou agité par l'orage des passions ? Toutes les autres imitations me laissent froid, si celle de l'*homme* n'y est pas associée. Je vois en peinture, un vaisseau tourmenté par la tempête, un arbre, un édifice, renversés par la foudre, un pays entier bouleversé par un tremblement de terre : j'admire l'adresse de l'artiste, je suis étonné de ce qu'il a si bien menti, lorsque son art ne lui permettoit pas d'atteindre à l'exacte vérité : mais s'il veut m'émouvoir

&

& parler à mon ame, qu'il représente l'*homme* voyant, du rivage, son fils près d'être submergé, l'*homme* qui frémit de crainte, lorsque la foudre a frappé l'arbre sous lequel il cherchoit un asyle, l'*homme* fuyant la terre qui l'a vu naître, & qu'un tremblement va détruire.

Mais, sans doute, l'artiste qui a consacré ses principales études à représenter toujours imparfaitement, mais cependant d'une manière séduisante, la foudre, une tempête, un tremblement de terre & les théâtres de ces phénomènes, n'a pu étudier l'*homme* assez profondément, pour représenter toute la beauté de ses formes, & toute *l'énergie des affections qu'il éprouve à ces différens spectacles* Je serai donc bien plus fortement remué par l'artiste supérieur, qui, ayant fait de l'*homme* sa principale & même son unique étude, ne fera que m'indiquer le tonnerre, la tempête, le tremblement de terre, & me représentera, dans toute leur perfection, les formes & l'expression de l'*homme* qui est témoin de ces phénomènes.

Il est donc certain que les artistes de l'antiquité avoient choisi la plus grande, la plus belle partie de l'art; & s'ils ont surpassé les modernes dans cette partie, on peut dire qu'ils leur ont été supérieurs dans l'art.

Méprisons encore les anciens maîtres de l'art : rions de ce qu'ils ignoroient ce qu'ils n'ont pas voulu connoître : énorgueillissons-nous de nos avantages dans des parties subalternes : je crois voir un adroit faiseur d'acrostiches, un patient remplisseur de bouts rimés, vouloir usurper le trône d'Homère.

Les anciens, peut-être, n'auroient pas représenté

un coup de tonnerre aussi bien qu'un de nos paysagistes; mais ils auroient représenté le Dieu qui lance la foudre, & j'aurois frémi au seul aspect de ses sourcils : ils n'auroient point, par le fracas de ce que nous appellons une *grande machine*, représenté le jugement dernier, ou la chûte des anges rébelles ; mais ils auroient représenté le Juge des anges & des hommes, & mon œil timide auroit pu soutenir à peine cette imposante représentation. Ils auroient moins occupé mes yeux, & peut-être mon esprit ; mais ils auroient dominé sur mon ame. C'est donc l'*homme* que l'art doit sur-tout étudier, s'il veut exercer sur l'*homme* l'empire le plus puissant. (*Article de M.* Levesque.)

HONNEUR, (subst. masc.). L'*honneur* d'un artiste est d'exceller dans son art ; mais il perdra pour son talent, tout le temps qu'il ne craindra pas d'employer à la recherche des *honneurs*, & cette recherche occupant une partie de ses esprits, au moment où il recevra les *honneurs* qu'il aura poursuivis, il sera moins digne de les obtenir.

Mais s'il est dangereux pour les artistes de courir après les *honneurs*, il est très-avantageux pour l'art que les *honneurs* viennent les chercher. On ne sauroit douter que ceux qui furent accordés aux arts dans l'ancienne Grèce, n'aient contribué beaucoup à leur perfection.

Les villes de la Grèce honoroient sans doute la peinture, quand elles enrichirent Zeuxis, & quand, dans la suite, elles reçurent avec reconnoissance le présent de ses ouvrages.

Un édit public ne permit qu'aux personnes libres

d'exercer les arts ; on eût craint qu'ils ne fussent souillés par des mains qui avoient porté des fers. Les *élémens de la peinture*, ou plutôt du dessin, furent ce qu'on apprit, avant toutes choses, aux enfans de condition libre.

Pamphile, le maître d'Apelles, exigeoit un talent de ceux qui vouloient apprendre son art : si les autres maîtres suivirent son exemple, les enfans du bas peuple, à qui la démocratie permettoit de s'élever aux charges publiques, & de prendre part aux plus grands intérêts de l'état, ne pouvoient aspirer à cultiver les arts.

Alexandre aimoit Apelles, se plaisoit à venir s'entretenir *avec lui* dans son attelier, & ne s'offensoit pas des réponses quelquefois un peu familières du peintre.

Ce Démétrius, à qui ses conquêtes firent donner le nom de *Poliorcetes*, (le preneur de villes) ne marqua pas moins de bienveillance pour Protogènes. Le prince, pour se délasser du siège de Rhodes, alloit visiter l'artiste dont la maison étoit dans la campagne.

Les arts ne furent pas de même considérés à Rome. Il est vrai que des patriciens exerçoient la peinture; mais suivant l'esprit public des Romains, c'étoit l'homme alors qui honoroit l'art & dans la Grèce, c'étoit l'art qui honoroit l'homme.

Les arts, après leur renaissance, furent excités par *des honneurs*. Léonard de Vinci mourut dans les bras du Roi de France. Le fier Jules II honoroit Michel-Ange autant qu'il pouvoit honorer quelqu'un ; c'est-à-dire, que du moins il le considéroit un peu plus que les *Monsignori* de sa cour.

Raphaël, aimé de Léon X, eut l'espérance d'être cardinal.

L'Empereur Maximilien se plaisoit à voir travailler Albert Durer, & l'ennoblit. Ce peintre obtint l'estime de Charles-Quint & de Ferdinand, son frère, Roi de Hongrie & de Bohême.

On connoit la considération que le terrible Henri VIII, Roi d'Angleterre, eut pour Holbeen. « De sept paysans, je pourrois faire sept comtes comme vous, dit-il à un seigneur ennemi d'Holbeen; mais de sept comtes, je ne pourrois faire un Holbeen ».

Nous avons fait connoître à l'article Ecole, les *honneurs* que Rubens reçut à la cour de Philippe IV, Roi d'Espagne, & à celle de Charles II, Roi d'Angleterre.

Si l'artiste vit dans un temps où l'art ne soit pas *honoré*, qu'il se considère & s'honore lui-même. Si les riches, les grands ont peu d'estime pour les arts, qu'il se garde bien de les fréquenter; il perdroit auprès d'eux l'énergie qui lui est nécessaire, concevroit quelque doute sur la dignité de sa profession & risqueroit de se moins estimer lui-même, en se voyant médiocrement estimé. L'illusion d'un noble orgueil lui est utile; qu'il la conserve précieusement. (*Article de M. Levesque.*)

HORIZON, (subst. masc.). Ce mot a, dans le langage de la peinture, la même signification que dans la langue ordinaire; c'est-à-dire, qu'il sert à nommer la ligne où se réunissent le Ciel & la terre: il vient d'un mot grec qui signifie *déterminer*, *fixer la limite*. Cependant on s'en sert dans la peinture, sous deux

rapports différens : le premier est relatif à la perspective. On appelle *horizon*, ou ligne horizontale, la ligne sur laquelle aboutissent les rayons visuels. On nomme *horizon*, l'endroit du tableau où la terre touche au ciel, & c'est la seconde application de ce mot. Mais on exprime plus proprement cette partie du tableau par le mot *lointain*. En ce sens, la meilleure méthode de rendre l'*horizon* relativement aux couleurs, aux effets & aux manières diverses des habiles peintres, pourroit former un article qui sera mieux placé sous le mot LOINTAIN. Ainsi nous nous contenterons de dire ici quelque chose sur l'*horizon* dans la *perspective*.

Nous avons établi que c'étoit sur la ligne horizontale que se plaçoit le point où se réunissent les rayons visuels, & qu'on appelle communément le point de vue. C'est une convention d'autant mieux fondée que l'œil de l'homme qui contemple, sans intention particulière, une vaste campagne, ou l'étendue de la mer, s'arrête ordinairement à l'*horizon*.

La ligne de l'*horizon* doit être en perspective du niveau le plus exact ; aussi employe-t-on figurément les expressions, *ligne horizontale*, *surface*, *plan horizontal*, pour exprimer le niveau de ces plans, de ces surfaces, de ces lignes.

Cette qualité spéciale de l'*horizon* en perspective, détermine la différence de cette application du mot, d'avec celle qui se donne à l'*horizon* ou lointain, dans une peinture ; car ce lointain ou *horizon* peut être très varié de formes.

Ce n'est pas une chose indifférente pour un peintre, que de bien ou mal placer, dans son ouvrage, la

ligne *horizontale*. Si elle est placée haut, il faudra voir davantage le dessus des objets ; si cette ligne est basse, ces dessus ou profondeurs deviennent plus raccourcies.

Un artiste raisonnable se détermine sur ce choix par la place que doit occuper son ouvrage, & par les objets qu'il se propose de rendre. S'ils sont d'une nature à produire une parfaite illusion, tels que des meubles, de l'architecture, ou tous autres objets sans mouvement ; alors il doit suivre la loi donnée par la nature, & placer l'*horison* suivant le lieu qu'occupera le regardant. S'il fait un tableau d'histoire, alors sans s'écarter de cette loi d'une manière choquante, il doit cependant s'en éloigner autant qu'il le faut pour conserver de la grace ; disons plus, de la vraisemblance dans son ouvrage : autrement ce seroit le cas de lui appliquer cette leçon :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

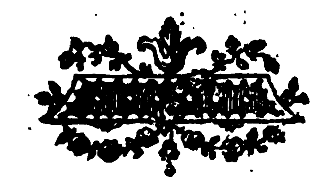
En effet, supposons qu'un peintre ait à faire un tableau destiné à être placé à vingt pieds de terre ; s'il met l'*horison* tel qu'il seroit dans la nature, s'il voyoit d'en-bas la scène réelle qu'il veut peindre ; il placera cette ligne à 14 ou 15 pieds au-dessous du bas de son tableau ; & alors toutes les hauteurs des objets de son tableau, deviendront raccourcies, & produiront des effets désagréables, sur-tout dans un sujet dont l'action se passeroit sur la terre ; & par rapport aux figures debout.

D'un autre côté, lorsque les peintres choisissent un *horison* trop haut, les objets de leurs tableaux ont l'air de se renverser sur les spectateurs. C'est une pratique

qui produit des effets ridicules, & qu'il faut fuir, quoique le Tintoret en ait fait un assez fréquent usage.

Ainsi, pour concilier la vraissemblance avec la nécessité de plaire, il est avantageux de placer la ligne d'horison un peu bas, sur-tout lorsque le tableau doit être élevé, sans cependant le faire sortir de la scène.

Nous savons que cette conciliation est contre le systême de quelques peintres qui n'ont pas fait difficulté de placer l'*horison* hors d'œuvre, quand l'exposition de leur tableau leur a semblé l'exiger. L'art de peindre est aussi l'art de plaire, & on peut sacrifier cette loi de rigueur, sur-tout lorsque des peintres habiles en perspective, en ont usé ainsi. Il nous suffit de citer *le Vouet*, *le Sueur*, Jouvenet, la Hyre & Carle Maratte, qui sont assurément des modèles à suivre sans balancer. (*Article de M.* ROBIN.)



I

JALOUSIE, (subst. fém.). Funeste maladie de l'ame, qui attaque souvent les artistes. Deux rivaux ne disputent ordinairement qu'un objet chéri ; mais, chez les artistes, deux amours, également puissans dans l'ame dont ils s'emparent, y font naître à-la-fois une double jalousie : l'un de ces amours est celui du profit, & l'autre celui de la gloire.

Les artistes, dans leur vie occupée & tranquille, devroient ne nourrir que des affections douces ; mais, dans le silence paisible de leurs atteliers, trop souvent l'envie ronge leur cœur ; elle les a quelquefois portés au crime.

L'art renaissoit à peine, quand André, jaloux de Dominique, porta le poignard dans le cœur de son maître, de son bienfaiteur, de son ami.

Michel-Ange, jaloux de la réputation du Vinci, lui causa tant de dégoûts, qu'il l'obligea de s'expatrier ; il s'efforça de faire regarder Raphaël comme un plagiaire, & de lui susciter pour rival, Fra Bastian del Piombo.

Par-tout la jalousie poursuivit le doux & modeste Zampieri, qu'on appelle le Dominiquin. Quand il eut fini son tableau de la communion de Saint-Jérôme, que le Poussin comptoit entre les plus beaux de Rome, Lanfranc se hâta de faire graver à Bologne, le même sujet qu'avoit peint Louis Carrache, répandit à Rome cette estampe, & eut soin de faire remarquer quelques ressemblances qui se trouvoient entre l'ordonnance de Louis & celle du Dominiquin. La plupart des con-

temporains crièrent au plagiat, & soutinrent que Zampieri *étoit* incapable de rien faire par lui-même : il est *vengé* par la postérité.

Malheureux à Rome, il alla travailler à Naples, & y trouva un autre ennemi jaloux, un nouveau persécuteur, l'Espagnolet, qui disoit que le Dominiquin ne méritoit pas le nom de peintre, & qu'il ne savoit pas même manier le pinceau. Il mourut de langueur & de faim, dans la crainte d'être empoisonné.

Des artistes jaloux, gâterent les beaux tableaux que le Sueur avoit peints pour le cloître des Chartreux, & qui appartiennent maintenant au Roi. Les plus belles têtes, *les plus savantes* expressions furent détruites avec *le couteau*. On voit que cet instrument a été employé avec art, & par des mains exercées au dessin. Des expressions justes & précises, ont été rendues ridicules par la marche savante du couteau. On reconnoit qu'il étoit tenu par des gens qui savoient faire ce que les artistes appellent des caricatures. Ce n'auroit pas été de cette manière, que des ignorans auroient pu gâter un bel ouvrage, & les ennemis cachés de le Sueur, se sont décelés par leur habileté même. On a prétendu qu'il étoit mort empoisonné, & des artistes avoient seuls intérêt d'avancer ses jours.

La jalousie des artistes n'a pas toujours une énergie atroce : elle est plus souvent basse & mesquine. Elle les détourne de leur art, pour les appliquer à de petites manœuvres, à de petites intrigues. En avilissant leur ame, elle ne peut que dégrader leurs talens. Croit-on qu'il soit possible de s'occuper dans le monde, de manèges humilians, & de retrouver, dans son atte-

..., la noblesse qui est nécessaire à l'exercice des arts. (*Article de M.* Levesque.)

I C

ICHNOGRAPHIE, (subst. fém.) Ce mot signifie proprement le plan ou la trace que forme, sur un terrein, la base d'un corps qui y est appuyé. Il vient du grec ἴχνος *trace*, *vestige* & de γράφω, j'écris, je trace. L'*hichnographie* est véritablement une description de l'empreinte ou de la trace d'un ouvrage.

Ce mot n'est en usage ni parmi les peintres ni parmi les sculpteurs; mais il est adopté par des arts qui tiennent eux-mêmes au dessin, & il signifie toujours des espèces particulières de *dessins*.

En *perspective*, c'est la vue ou la représentation d'un objet quelconque, coupé à sa base, ou à son rez-de-chaussée, par un plan parallèle à l'horison.

L'*ichnographie*, en *architecture*, est une section transverse d'un bâtiment, qui représente la circonférence de tout l'édifice, des différentes chambres & appartemens, avec l'épaisseur des murailles, les distributions des pièces, les dimensions des portes, des fenêtres, des cheminées, les saillies des colonnes & des pié-droits, en un mot avec tout ce qui peut être vu dans une pareille section.

En *fortification*, le mot *ichnographie* signifie le plan ou la représentation de la longueur & de la largeur des différentes parties d'une forteresse, soit qu'on trace cette représentation sur le terrein ou sur le papier.

C'est aussi, dans la même science, le plan ou le dessin

d'une forteresse coupée parallelement & un peu au-dessus du rez-de-chaussée.

En un mot, l'*ichnographie* est la même chose que ce que nous appellons *plan géométral* ou simplement *plan*. Elle est opposée à la *stéréographie*, qui est la représentation d'un objet sur un plan perpendiculaire à l'horizon, & qu'on appelle autrement *élévation géométrale*. (*Article de l'ancienne Encyclopedie.*)

ICONOGRAPHIE, (subst. fém.). Ce mot est formé du grec εἰκὼν, *image* & de γράφω, *j'écris*. Il ne s'emploie que pour signifier la description des *restes de l'antiquité* qui peuvent être regardés comme des images ou représentations, tels que statues, bustes, fresques, mosaïques. Quoiqu'il exprime une idée relative aux arts, il appartient plutôt à la langue des érudits & des antiquaires, qu'à celle des artistes.

ICONOLOGIE, (subst. fém.). Ce mot composé de deux mots grecs, dont l'un veut dire *image* & l'autre *langage*, *discours*, est en effet une sorte de langage dans lequel on emploie, pour s'exprimer, des images ou symboles. C'est une écriture hiéroglyphique, que savent lire toutes les nations, quoique différentes de langues, pourvu que la mythologie des Grecs & des Latins, & certaines autres conventions ne leur soient pas inconnues. Si l'on représente, par exemple, une figure de femme, vêtue d'un manteau semé de fleurs de lys, & rendant hommage à Apollon, on entendra, depuis Cadix jusqu'à Moskou, que ce tableau *iconologique*, signifie que la France estime les arts, & leur rend une espèce de culte. Ainsi les

peintures allégoriques & emblématiques, appartiennent à l'*iconologie*, ou plutôt elles n'en sont pas différentes.

Tout ce qui peut s'exprimer par des figures, des images, est du ressort de l'*iconologie*. C'est une langue dont on ne pourra jamais donner le dictionnaire complet, parce que l'imagination a le droit de l'enrichir tous les jours. On la parlera toujours bien, quand on la parlera clairement, & l'emploi des expressions nouvelles, recevra des éloges, quand il n'aura pas d'obscurité.

Winckelmann, dans son *Essai d'allégories pour les artistes*, indique trois moyens d'enrichir cette langue, en puisant cependant toujours ses expressions dans l'antiquité. Le premier est de donner aux anciennes images une signification nouvelle; comme en citant les vers d'un poëte, on les détourne quelquefois du sens de l'auteur; le second est de se servir des usages, des mœurs, des proverbes des anciens, pour en faire de nouvelles images; & le troisième est de choisir dans les histoires anciennes les plus connues, un évènement qui ait un rapport frappant à ce que l'on veut exprimer.

Les sources les plus propres & les plus fécondes du langage *iconologique*, sont les poésies d'Homère, de Virgile, d'Horace, & les monumens de l'antiquité, médailles, pierres gravées, statues, tombeaux, &c. & les ouvrages allégoriques des plus savans & des plus ingénieux artistes modernes. Si l'on veut lire les poëtes récens, dans le dessein d'enrichir la langue des images, il pourra bien arriver qu'on y trouve moins de richesses que chez les anciens, & que leur style en ce genre, paroisse plus diffus & moins expressif.

Nous avons plusieurs traités d'*iconologie*. Celui de César Ripa est plus connu que tous les autres, sans mériter de l'être davantage. Dans le grand nombre d'images qu'il a rassemblées, il n'en est qu'un petit nombre qui puissent convenir aux artistes; encore les a-t-il chargées d'accessoires & d'inscriptions ou devises qu'il faut élaguer. On voit qu'il ne connoissoit absolument point les arts.

Il y a bien des moyens de parler la langue *iconologique*. Tantôt on n'emploie qu'une seule figure de la mythologie; ainsi le dieu Mars peut signifier la guerre. Tantôt on en rassemble plusieurs; ainsi Minerve tenant l'*Amour enchaîné*, signifie que l'amour peut être dompté par la sagesse. Quelquefois on prendra un sujet historique, & pour signifier la constance, on représentera Mutius Scévola se brûlant la main sur un autel. Quelquefois ce sera un animal qui exprimera l'idée que l'on veut peindre; le loup, par exemple, exprimera la fureur, le lion la générosité. On peut aussi prendre pour symbole une chose inanimée; une charrue représentera l'agriculture; une bêche, le jardinage; une lyre, la musique.

La plupart des exemples que nous venons de citer, ne sont que des mots de la langue *iconologique*; on peut en combiner plusieurs ensemble, pour former un discours & développer une ou plusieurs pensées.

Ce que nous appellons des armes parlantes, fait aussi partie de l'*iconologie*. Ainsi la ville d'Egine, étoit désigné par une chèvre, parce que le nom grec de cette ville, vient du mot qui signifie *chèvre*. Un artiste nommé Batrachus, au lieu de mettre son nom à son ouvrage, y sculpta une grenouille, parce que son nom signifioit *grenouille*.

Nous ne donnerons point ici un traité d'*iconologie*; mais nous allons rassembler un certain nombre de symboles *iconologiques*; c'est aux lectures, aux observations, à l'imagination des artistes d'enrichir ce fonds, qui dans cet article aura peu d'étendue. Mais c'est peu de peindre & de sculpter des figures allégoriques; il faut sur-tout leur donner l'expression qui leur convient. Rien de plus ridicule que de représenter des graces qui n'ont rien de gracieux, la Force sans caractère, & la Sagesse sans physionomie. D'ailleurs il faut user très-sobrement de l'allégorie. Le tableau d'Eudamidas sera toujours préférable à une allégorie qui représenteroit la confiance en l'amitié. Montrez-nous la chose au lieu de nous offrir son emblême.

ABONDANCE. Elle peut se désigner par la corne d'Amalthée; c'est le nom de la chèvre qui nourrit Jupiter. De cette corne sortent en abondance des fleurs, des fruits, des richesses. On représente ordinairement l'abondance sous la figure d'une femme, qui tient cette corne.

AGRICULTURE. Psyché appuyée sur un hoyau. Cet emblême est donné par Winckelmann, d'après l'antique. On peut indiquer l'agriculture par une charrue, ou par Cérès, qui a appris aux hommes à cultiver la terre.

AIR ou *Æther*; Junon. Cette déesse fécondée par les embrassemens de Jupiter, qui est le feu principe, répand sur la terre la fertilité. Quelquefois aussi c'est Jupiter lui-même qui est l'*air*, & qui répand à son gré la pluie ou la sérénité. Dans ce sens, il est regardé comme l'époux de la terre, désignée par Cérès, & il descend dans son sein, pour la féconder.

AMITIÉ. On peut l'indiquer par deux tourterelles. On peut encore la représenter par une femme qui a le sein *découvert*, parce qu'un ami ne réserve, pour son *ami*, aucun secret dans son sein. Elle a la main *droite* sur son cœur, & tient deux tourterelles de la main gauche. On la désigne aussi par un ormeau desséché, qu'embrasse un cep de vigne, pour témoigner que l'amitié ne peut être détruite par le changement de fortune.

AMOUR, enfant nud, avec des flèches, un carquois & quelquefois un bandeau sur les yeux. Zeuxis l'a représenté avec des aîles & couronné de roses. *Le faux Orphée lui* donne des aîles d'or, & *les clefs* du ciel, de la terre & de la mer. Un autre poëte grec fait dérober aux amours les armes de tous les Dieux; ils portent, dit-il, l'arc de Phœbus, le foudre de Jupiter, le casque & la lance de Mars, la massue d'Hercule, le trident de Neptune & le flambeau de Diane. Il étoit représenté dans une chapelle d'Egire, à côté de la fortune, pour signifier, dit Pausanias, que la fortune, même en amour, a plus de puissance que la beauté.

Amour domptant la rusticité, Polyphème jouant de la flûte, pour plaire à Galathée.

Amour maternel, le pélican, parce que les anciens ont supposé qu'il s'ouvroit la poitrine, pour nourrir ses petits de son sang.

Amour de la patrie. Un jeune homme marchant pieds nuds, sur des armes acérées. Il tient deux couronnes, la couronne obsidionale, qui étoit de gramen, & qu'on décernoit à celui qui avoit délivré sa patrie d'un siège, & la couronne civique, qui étoit de feuilles

de chène, & qu'on accordoit à celui qui avoit sauvé la vie à un citoyen. Il peut avoir sur la tête la couronne triomphale, qui étoit anciennement de laurier, ou la couronne murale qu'on décernoit au brave guerrier qui avoit monté le premier à l'assaut; elle représentoit des crénaux de murailles.

ANTIQUITÉ, une femme étendue au milieu de ruines antiques, & s'appuyant sur le fût d'une colonne brisée.

ARCHITECTURE, elle peut être représentée par Minerve. La fable raconte que cette Déesse disputa d'industrie avec Neptune; il fit un taureau, & elle éleva une maison. Il faut, dans cet emblême, donner à Minerve quelques-uns des instrumens de l'architecture, tels que l'équerre, le niveau.

ARTS sont désignés par Minerve : l'olivier lui est consacré, parce que l'huile est nécessaire à la plus grande partie des arts : il est aussi l'image de la paix, & c'est dans la paix que les arts fleurissent. Minerve considérée comme Déesse des arts, doit en avoir les attributs. Les *arts mécaniques* sont figurés par Vulcain, qui désigne le feu, parce que le feu est nécessaire aux arts *mécaniques*, & sur-tout aux arts métallurgiques.

ASTRONOMIE, Atlas qui soutient le ciel; fable imaginée, parce que les astres ont été observés sur de hautes montagnes, telle que l'Atlas. On représente aussi l'astronomie par une femme couronnée d'étoiles; elle tient d'une main un globe céleste, & de l'autre un compas.

AVARICE, une vieille femme pâle & décharnée; elle fixe les yeux sur une bourse qu'elle presse dans ses mains, en la cachant en partie de sa robe.

AURORE,

AURORE, suivant Homère, elle est vêtue d'un manteau couleur de crocus ou saffran. Virgile suppose que son *char* est atteléde chevaux couleur de roses, & *Théocrite* de chevaux blancs. L'étoile du matin peut être au dessus de sa tête. Virgile lui fait quitter le lit du vieux Tithon, & cette idée est rendue par Annibal Carrache, dans la galerie du palais Farnèse.

BEAUTÉ, les *Iconologistes* n'ont pas manqué de donner la figure de la beauté : mais quel artiste oseroit la peindre, & présumeroit assez de ses talens, pour se croire capable de représenter la beauté même ? On la désigne par Vénus, & la Déesse doit être nue, parce que la *beauté n'emprunte* aucun de ses attraits à des *parures étrangères*. Elle doit avoir le ceste, cette fameuse ceinture qui renferme tous les dons de plaire.

BOTANIQUE, une femme tenant dans un vase des plantes exotiques.

CALME *de la mer*, *après la tempête*, Castor & Pollux montés sur des chevaux blancs. Ils ont une flamme sur la tête, symbole de ces feux électriques qu'on apperçoit quelquefois au haut des mâts, ou le long des huniers, & qu'on nomme aujourd'hui feux Saint-Nicolas. Les matelots croyent que ces météores annoncent la fin de la tempête. On pourroit aussi figurer le calme par des nids d'alcyons, parce que les poëtes ont prétendu que la mer étoit tranquille quand ces oiseaux faisoient leurs nids ; mais on ne sait pas même à quels oiseaux il faut rapporter les alcyons des anciens. Nous observerons ici, que, si l'on veut faire entrer des animaux, ou des plantes dans les symboles *iconologiques*, il faut choisir des plantes, ou des animaux très connus ; car on ne doit pas supposer que

tous les spectateurs soient de savans naturalistes. C'est un défaut de l'allégorie d'être toujours énigmatique ; il faut du moins que l'énigme soit facile à deviner.

CARESSES *perfides*, le chat.

CHANT *des Poëtes*, un cygne, parce que les anciens ont imaginé que le cygne avoit un chant mélodieux quand il approchoit de sa fin.

CHARITÉ, une femme qui allaite plusieurs enfans.

CHASTETÉ, une vestale tenant dans un vase le feu sacré, parce que le feu, n'admettant en lui-même aucune substance étrangere, est le symbole de la pureté.

COLONIE, une ruche d'abeille, parce que ces insectes envoyent au-dehors des essaims que l'on peut comparer à des colonies.

COMMERCE, Mercure tenant une bourse.

CONCORDE, le caducée de Mercure, qu'entortillent deux serpens qui semblent ne faire ensemble qu'un même corps. On peut aussi figurer la concorde par un faisceau de flèches.

CONSTANCE, Mutius Scevola se brûlant la main sur un autel. Nous avons déjà observé qu'un trait d'histoire fort connu, pouvoit entrer dans la langue *iconologique*. C'est même alors qu'elle est heureuse, parce que l'ame est intéressée par un fait qui est censé véritable, & que l'esprit a le plaisir d'en faire l'application.

CONTINENCE, celle de Scipion.

CONVERSATION, les anciens l'ont désignée par Mercure, considéré comme Dieu de l'éloquence. Ils le placent à côté de Vénus, pour signifier que les plaisirs

de l'amour ont besoin d'être soutenus par une conversation ingénieuse.

Courage, Hercule armé d'une massue, & couvert de la peau du lion de Némée.

Courage énervé par l'amour, Hercule jouant de la cymbale à coté d'Omphale, qui tient la massue de son amant.

Destinée désignée par les trois parques. L'une est Atropos, qui empêche le passé de revenir; la seconde est la fileuse Clotho, qui détermine le présent; la troisième est Lachésis, qui prend soin de l'avenir, & coupe le fil de la vie.

Eau, *est figurée* par Neptune. Il porte un trident dont il frappe & ébranle la terre; car les anciens attribuoient à l'eau les tremblemens de terre; & suivant les modernes, elle a beaucoup de part à ce phénomène. Homère donne à Neptune deux épithètes, qui toutes deux signifient l'ébranleur de la terre. Le char de ce Dieu est traîné par des chevaux, ou des veaux marins; des monstres marins & des tritons l'environnent; sa barbe, sa chevelure sont de la couleur des eaux.

L'eau supérieure, élémentaire, céleste, est désignée par Jupiter. Les anciens ont révéré Jupiter pluvieux.

Éloquence, Mercure.

Erreur; sa figure est désagréable; elle cherche son chemin avec un bâton, a les yeux bandés & marche à tâtons.

Espérance, elle peut être désignée par des fleurs, parce qu'elles promettent des fruits.

Étude; une femme drapée sévèrement, & lisant avec beaucoup d'attention à la lueur d'une lampe. Un coq est auprès d'elle.

de leurs têtes doit tenir de celui de la femme & du chien, parce que le chien est un animal vorace, & parce que les anciens appelloient les harpyes les chiens de Jupiter. Elles souilloient ce qu'elles ne pouvoient dévorer.

GRACES se prennent pour les agrémens, ou pour les bienfaits. Elles sont au nombre de trois, Euphrosine, Aglaë, Thalie; elles sont nues. L'une tourne le dos au spectateur, pour marquer qu'il est impossible de posséder ou de recevoir toutes les graces à la fois.

GUERRE. Le Dieu Mars désigné par ses armes, & par le loup ou le vautour qui lui étoient consacrés. Son char de fer est guidé par Bellone. On désigne aussi la guerre par Pallas : elle porte le bouclier qu'on appelle égide, & a sur la poitrine la tête de la Gorgone.

HISTOIRE, elle a des aîles pour aller porter au loin le récit des faits; elle écrit dans un livre qu'elle appuye sur le dos du Temps, & regarde en arrière, pour témoigner qu'elle s'occupe des choses passées.

JEUNESSE, Hébé. Elle tient la coupe de nectar qu'elle présente aux Dieux, pour témoigner que la *jeunesse* est l'âge des plaisirs. Elle a été aussi nommée Ganymède par les anciens, & ce nom signifie qui s'occupe de la joie.

IMMORTALITÉ. Elle se désigne par un cercle, parce que cette figure est continue, & n'a aucun point où elle finisse; d'ailleurs les objets circulaires, n'ayant point d'angles, offrent moins de prise à la destruction. On représente ordinairement ce cercle par un serpent qui se mord la queue. L'obélisque, ou la pyramide, étant la plus solide des constructions, & affectant la figure du feu que les anciens ont regardé comme

l'ame immortelle du monde, sert aussi d'emblême à l'immortalité. Si on la personifie, on la représente sous la *figure* d'une femme placée auprès d'un obélisque, couronnée d'un cercle d'étoiles, & tenant d'une main un serpent qui forme un cercle, en se mordant la queue.

INCONSTANCE. Elle est portée sur une boule, & s'appuye sur un roseau. Peut-être ce symbole a-t-il été mal interprété, & signifie-t-il plutôt la *folle confiance*. On représente aussi l'inconstance sous la forme d'une femme qui tient une lune en son croissant; & en effet l'apparence variable de cette planette ou de ce satellite, peut être *le symbole* de l'*inconstance*.

INVENTION. Une femme qui a des aîles aux deux côtés de la tête, elle tient d'une main une petite statue de la nature.

IVROGNERIE; Silène, chauve, camus, de courte stature, excessivement gras, ayant le ventre gros & tombant, & de larges oreilles. Sa monture est un âne: des satyres le soutiennent. On le représente toujours ivre.

Inflatum hesterno venas, ut semper, Iaccho.

JUSTICE, une femme sévèrement drapée, tenant d'une main des balances, & de l'autre, une épée. Si je rapporte cette allégorie devenue triviale, c'est pour observer qu'elle est consacrée, & qu'on ne peut la changer, ainsi que plusieurs autres, sans risquer d'être obscur.

LÉGÈRETÉ *à la course*, Atalante. LÉGÈRETÉ *de caractère*, des papillons.

LIBÉRALITÉ, une femme d'une phyſionomie ouverte, préſente dans un vaſe des médailles, des pierreries, des perles, des colliers. Le Guide a joint à cette figure celle de la *Modeſtie*, qui, les yeux baiſſés, prend du bout de deux doigts une perle médiocre.

LIBERTÉ, un bonnet au bout d'une perche. Griſler, Gouverneur de la Suiſſe pour l'Empereur Albert, avoit fait expoſer ſon bonnet ſur la place, & les citoyens étoient obligés de le ſaluer. Cette inſulte fut cauſe de la liberté helvétique. Le ſymbole de la *liberté* étoit, chez les anciens, le petit chapeau que les maîtres donnoient à leurs eſclaves en les affranchiſſant. Il ſe pourroit que ce chapeau, mal repréſenté par les Suiſſes devenus libres, eût donné lieu à l'hiſtoire du bonnet de Griſler.

LICENCE, un ſatyre.

LOI, Cérès, qui, la première, donna des loix aux hommes, après les avoir arrachés à la vie ſauvage, en les attachant à la culture. *Prima dedit leges*, dit Ovide.

LOUANGE. On trouve dans les figures qui accompagnent l'*Iconologie* de Céſar Ripa, une penſée fine qui appartient ſans doute au deſſinateur; car Ripa n'en dit rien dans ſon diſcours. La femme qui repréſente la *louange*, ſouffle dans une trompette, & du bout oppoſé de cet inſtrument ſort une petite vapeur, pour témoigner que la *louange*, dont on fait tant de cas, n'eſt que du vent.

LUNE. Les Poëtes la confondent quelquefois avec Hécate; & quelquefois ils en font une Divinité ſéparée qu'ils nomment *Luna*, *Sélené*, *Phœbé*; elle eſt traînée dans un char attelé de deux chevaux blancs,

On lui donne aussi un cheval blanc & un cheval noir, pour marquer l'éclat argentin de sa lumière & la noire obscurité de son ombre. Ses vêtemens sont d'une blancheur éclatante. Les modernes lui mettent un croissant sur la tête; mais l'auteur des hymnes attribués à Orphée, lui donne des cornes de taureau. Elle étoit censée présider aux enchantemens & aux maléfices, parce qu'ils s'opèrent ordinairement pendant la nuit. C'est elle que, dans Théocrite, implore la magicienne *Simethe.*

Médecine, Esculape. Le serpent lui est consacré, parce que les anciens pensoient que ce reptile renouvelloit sa *santé & sa jeunesse*, en changeant de peau, & parce que sa chair étoit d'un grand usage dans leur pharmacie. On sait qu'elle est encore employée dans la thériaque. Esculape lui-même est introduit sous la figure d'un serpent dans le Plutus d'Aristophane, & c'étoit souvent sous cette forme que les anciens le révéroient. Les Grecs l'ont quelquefois représenté imberbe, & quelquefois barbu. Ils plaçoient à côté de lui la *Déesse* Hygié ou la *santé*. L'Esculape d'Epidaure étoit assis sur un trône, tenant d'une main un bâton, & appuyant l'autre sur un dragon, un chien étoit couché auprès de lui. Plus souvent on se contentoit de lui donner un bâton entouré d'un serpent. On représente aussi la médecine sous la figure d'une femme qui tient le bâton d'Esculape. Le coq étoit consacré à ce Dieu, pour marquer la vigilance nécessaire au médecin.

Médisance. Elle pourroit être figurée par une femme d'une figure affreuse : un serpent lui sortiroit de la bouche.

Méditation, une femme assise sur une base

de colonne, ayant en main un livre fermé, d'autres livres sous ses pieds, & plongée dans une profonde rêverie ; sa draperie est large & majestueuse ; elle a la tête appuyée sur sa main, & son visage est en partie caché de son voile, parce qu'une personne qui médite, tâche de n'être point distraite par la vue des objets extérieurs.

MODESTIE ; elle est vêtue de blanc & sans aucune parure. Ses yeux sont baissés, ses jambes sont peu écartées l'une de l'autre : la draperie, qui lui couvre le sein, est arrêtée par une large ceinture. Ripa lui donne un sceptre surmonté d'un œil, & dit que ce symbole lui a été attribué par les prêtres égyptiens. Cet œil indique celui de la raison, sur laquelle est fondé l'empire que la modestie exerce sur les passions.

MORT. La manière dont les modernes la représentent est trop connue, pour qu'on puisse la changer sans devenir obscur. On sait que, dans les festins, les anciens faisoient servir sur table un squelette d'argent. Cette représentation rappelloit la pensée de la mort ; mais elle ne figuroit pas la divinité de la mort. *Voyez* l'article MYTHOLOGIE. Horace donne à la mort une tête noire & des ailes noires ; *mors atra caput, fuscis circumvolat alis.* Elle étoit figurée chez les anciens par Mercure, chargé d'enlever les ames pour les conduire aux enfers, & par Iris qui remplissoit la même fonction pour les femmes. Ces divinités voloient sur la tête des mourans, & leur coupoient le cheveu fatal :

Devolat & supra caput adstitit : hunc ego Diti
Sacrum jussa fero, teque isto corpore solvo.
Sic ait, & dextrâ crinem secat.

Les *morts* douces & subites étoient attribuées aux flèches d'Apollon, & quelquefois pour les femmes, à *celles* de Diane. Homère, pour exprimer que quelqu'un a fini ses jours sans douleur, & de mort subite, dit qu'il a été frappé des douces flèches d'Apollon. La *mort* prématurée a été distinguée par une rose qui panche & se flétrit. Malherbe a enrichi sa poësie de cette idée des anciens :

Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

MUSES, *filles* de Jupiter, pour indiquer le feu céleste dont les nourrissons des *muses* sont animés, & de Mnémosine, c'est-à-dire de la mémoire, parce que, sans mémoire, on ne peut être propre à cultiver les *muses*. On sait qu'on en compte neuf.

CALLIOPE, la muse du poëme épique, tient des guirlandes de laurier pour les distribuer aux poëtes qui sont dignes de les recevoir. Elle a en main ou auprès d'elle les poëmes d'Homère.

CLIO, la muse de l'histoire couronnée de laurier & tenant une trompette. Près d'elle est l'histoire d'Hérodote ou celle de Thucydide, les plus célèbres historiens de l'antiquité, dont les ouvrages soient parvenus jusqu'à nous.

ERATO, la muse des poësies érotiques. Sa couronne est de myrthe ou de roses, parce que ses chants sont consacrés à l'amour.

EUTERPE préside aux instrumens de musique, & ils lui servent de symbole. Elle est couronnée de fleurs.

MELPOMÈNE, la muse de la tragédie, porte un sceptre & un poignard.

POLYMNIE, muse lyrique, est désignée par la lyre.

TERPSICORE, muse de la danse.

THALIE, muse de la comédie, tient un masque. Elle est couronnée de lière, parce que, chez les Grecs, c'étoit pendant les fêtes de Bacchus qu'on représentoit les comédies.

URANIE, muse de l'Astronomie, est couronnée d'étoiles, & tient une sphère, ou un globe céleste.

MUSIQUE. Elle peut être désignée également par Mercure ou par Apollon, parce que l'un a inventé la lyre, & l'autre le sistre. Les Grecs, pour cette raison, ont quelquefois élevé un autel en commun à ces deux divinités. Elle peut être aussi figurée par Minerve qui a inventé la flute.

NATURE est désignée par Vénus, parce que tout doit la vie à l'amour. « C'est toi, dit l'auteur de l'hymne » à Vénus qui porte le nom d'Orphée, c'est toi qui » donnes à tout la vie dans le ciel, sur la terre, dans » les mers & dans l'abyme ». Lucrèce, en lui consacrant son poëme *de la nature des choses*, l'a prise pour a nature elle-même.

Quæ quoniam rerum naturam sola gubernas,
Nec sine te quicquam dias in luminis oras
Exoritur.

A l'exemple des Égyptiens, on représente la puissance féconde & nutritive de la *nature* par une femme qui a des cornes de taureau, & un grand nombre de

mammelles. Quand on veut témoigner que les myſtères de la *nature* ſont impénétrables, on la figure par une femme voilée.

NÉCESSITÉ, c'eſt la force des évènemens que l'homme ne peut changer. On l'arme de clous, pour ſignifier que ce qu'elle a une fois, en quelque ſorte, attaché de ſes clous, ne peut être changé par aucun pouvoir humain Il faut la repréſenter ſous la figure d'une femme pleine de vigueur, & ſon expreſſion doit être ſévère & menaçante. Horace lui donne des clous de diamans, ſi cependant les anciens n'ont pas donné quelquefois le nom du diamant à l'acier pour exprimer ſa *dureté* :

Si figit adamantinos
Summis verticibus dira Neceſſitas
Clavos, non animum metu,
Non mortis laqueis expedies caput.

NÉGOCIATION, Mercure, ayant en main le caducée entouré de deux ſerpens qui ſe confondent dans leurs plis, ſymbole de la concorde qui eſt l'objet des négociations.

NUIT, fille du Cahos & de l'Erebe. Les anciens ont ſuppoſé qu'elle étoit mère de tout, parce que la nuit régnoit avant l'exiſtence des êtres. Ils lui donnoient un char attelé de deux chevaux noirs, qui ſuivoient, ou qu'entouroient les aſtres. Son voile & ſes vêtemens étoient noirs. Quelquefois, au lieu de char, on lui ſuppoſoit des ailes. Le coq lui étoit conſacré.

ORGUEIL, le paon déployant ſa queue. On

pourroit désigner le *sot orgueil* par le dindon faisant le même mouvement. On figure aussi l'*orgueil* par Junon, Déesse orgueilleuse, à qui le paon est consacré.

PAIX, Minerve tenant une branche d'olivier. On la désigne aussi par une femme qui tient d'une main l'olivier, & de l'autre la corne d'abondance.

PAUVRETÉ, femme maigre, vêtue d'habits déchirés, assise sur une gerbe de paille. Le Poussin l'a représentée vêtue d'habits délabrés, & la tête ceinte de rameaux dont les feuilles sont sèches & flétries.

PIÉTÉ FILIALE, une femme qui allaite sa mère.

PLAISIR, le Poussin l'a peint sous la figure d'une femme parée de fleurs & couronnée de roses.

PLUIE; les cinq Hyades, nymphes filles d'Atlas, & nourrices de Bacchus, qui furent changées en étoiles. On les représente tenant des amphores d'où elles versent de l'eau.

PRIÈRES; elles sont, dit Homère, filles du grand Jupiter; elles sont boiteuses, ridées & ont le regard incertain. Cette image du poëte ne seroit pas heureuse dans un tableau. Il faudroit, en peinture, donner aux prières une physionomie timide & touchante : elles oseroient à peine lever les yeux. On verroit à la position de leurs pieds qu'elles s'avancent avec crainte, & à petits pas. Ce n'est pas abandonner l'idée d'Homère; c'est traduire le langage de la poësie en celui de la peinture.

PRUDENCE. Raphaël l'a representée par une femme qui a le visage convenable à son sexe, & derrière la tête un visage de vieillard. Elle se cache en partie de son voile, tient en main un miroir, & a le bras en-

tortillé d'un serpent. Ce reptile est l'emblême de la *prudence*, & sert quelquefois seul à la représenter.

Puissance *domptée par l'amour ;* Jupiter tenant dans ses bras Junon, qui, pour le séduire, a emprunté le ceste de Vénus.

Pusillanimité ; Raphaël l'a représentée par une femme qui se repose pour se tirer du pied une épine. Un lie re est auprès d'elle.

Reconnoissance. L'histoire de l'esclave Androclus exposé aux bêtes féroces & défendu par un lion à qui il avoit tiré une épine du pied ; celle d'une femme nourrie par une lionne qu'elle avoit aidée à mettre bas, *pourroient* faire regarder cet animal comme le symbole de la *reconnoissance*. Ripa la représente par une femme qui tient d'une main une cicogne, de l'autre un bouquet de fleurs de fèves, & qui a près d'elle un éléphant. Les Egyptiens pensoient que la cicogne soigne sa mère dans la vieillesse, lui fait un nid, & lui donne à manger. On croit que les fèves engraissent le terrein qui les nourrit, & l'on a plus d'un exemple de la *reconnoissance* de l'éléphant.

Religion. On sait que la religion chrétienne se représente par une femme modestement drapée, le front couvert d'un voile, tenant d'une main la croix, & de l'autre un calice. Mais dans un sujet profane, la religion peut être désignée par Orphée qui apprit aux hommes à connoître & à révérer les Dieux, & qui institua les cérémonies religieuses. Il joue de la lyre, mais il n'a pas la jeunesse d'Apollon, & il est encore distingué de ce Dieu par les animaux qui l'environnent accourrans au son de sa lyre. D'ailleurs il est drapé, & Apollon est nud; il est sans armes, & Apollon a sur les épaules un carquois.

REMORDS ; les tourmens intérieurs qui suivent le crime, sont figurés par les Euménides ou furies, Tisiphone, Alecton, Mégères. Elles sont filles de la nuit, parce que l'obscurité, livrant l'homme à lui-même sans aucune distraction, rend ses remords encore plus déchirans. Leurs cheveux sont des serpents, elles tiennent en main des flambeaux. On peut représenter le remords par une seule figure dont un serpent ronge le cœur.

RENOMMÉE. Voici encore un exemple d'une image qui, belle en poësie, ne peut se traduire en peinture. Virgile dit de la renommée, que d'abord elle est rendue petite par la crainte, qu'elle s'élève ensuite dans les airs, qu'elle marche sur la terre & cache sa tête dans les cieux :

Parva metu primo ; mox sese adtollit ad auras,
Ingrediturque solo & caput inter nubila condit.

On représente la *renommée* par une femme aîlée qui tient une trompette & quelquefois deux, parce qu'elle publie également les belles actions, & les actions condamnables.

RICHESSE, Plutus, Dieu aveugle. Le Poussin a représenté la Richesse superbement vêtue, & ayant une couronne d'or & de perles.

SANTÉ, Hygié, fille d'Esculape & de Lampetie. Les anciens l'ont représentée couronnée de laurier. Elle a sur le sein un dragon, qui, se recourbant en plusieurs plis, avance la tête pour boire dans une coupe qu'elle lui présente. Comme son père, elle tient en main un bâton qu'entoure un serpent, & elle a près d'elle le coq qui étoit consacré à Esculape.

SATYRE ;

SATYRE; les Grecs ont caractérisé par des frélons le génie satyrique d'Archiloque.

SÉCURITÉ, une femme qui s'appuye de la main *droite* sur une pique ou sur une massue, & de l'autre sur une colonne.

SÉRÉNITÉ *après l'orage* : Iris entourée de l'arc-en-ciel : ses ailes ont toutes les couleurs de ce météore.

SILENCE, Harpocrate, jeune homme ayant le doigt sur la bouche. On exprime aussi le silence ou plutôt le secret, par une figure qui approche un cachet de ses lèvres. Cette allégorie a été fournie par *Alexandre, qui*, s'appercevant qu'Héphestion lisoit en même-temps que lui, une lettre qu'il recevoit de sa mère, tira, de son doigt, la bague qui lui servoit de cachet, & la lui appliqua sur la bouche.

SOMMEIL, Morphée, a des ailes noires, les songes le suivent; les oiseaux de nuit & les plantes somnifères lui sont consacrées, & lui servent de symbole. Mercure a été aussi regardé comme le Dieu du sommeil. Il est représenté dans un bas relief antique, tenant en main des pavots.

TEMPS; il est offert sous l'emblême de Saturne qui dévore les années & s'en rassasie. Aussi son nom latin *Saturnus*, & son nom Grec *cronos*, viennent de deux mots qui signifient rassasier. Il porte une faulx, parce que tout est fauché par le *temps*. Il dévore ses enfans, parce que le *temps*, qui fait tout naître, fait aussi tout mourir. Il tient en sa main gauche un serpent qui forme un cercle en se mordant la queue, pour marquer la continuité du *temps*. Il a une clef

dans la main droite, pour ouvrir la porte aux saisons & aux heures, au jour & à la nuit.

TERRE; elle est signifiée par Pluton. Il est le Dieu des richesses, parce que toutes les richesses sont produites par la terre, qui manifeste les unes à sa surface, & recèle les autres dans son sein. Il est le Dieu des morts, parce que tout ce qui périt se résoud en terre. Il a des clefs, ou parce qu'il ouvre la terre à ses productions, ou parce qu'il ne permet pas que ce qui est entré dans son empire, en puisse sortir sous la même forme. Il enlève Proserpine, qui n'est autre chose que les semences. Cérès cherche long-temps Proserpine après son enlèvement, parce que les semences résident long-temps en terre avant de se remontrer. Le Narcysse & le Cyprès entrent dans sa couronne. On lui donne aussi une couronne de fer, un char de fer, & des chevaux noirs.

La *terre*, considérée seulement à sa surface, est figurée par la Déesse *Tellus*, *Déméter*, ou Cérès. Elle est appellée mère des Dieux & des hommes par Orphée, parce qu'elle nourrit tout. On lui donne une couronne murale chargée de tours, parce que la terre porte les villes. Elle a pour symbole les différentes productions de la terre; qui servent à la nourriture des hommes. On désigne aussi la *terre* par Rhéa, dont le nom vient d'un mot grec qui signifie couler, parce que tout découle d'elle. Elle est couronnée de tours, & portée sur un char tiré par quatre lions. Les animaux les plus féroces entourent son char, & semblent adoucis par sa présence.

VANITÉ *des travaux de l'homme*. Un enfant appuyé sur une tête de mort, & faisant des boules de savon.

VIEILLESSE ; Tithon, époux de l'Aurore. Cette Déesse obtint pour lui le don de l'immortalité, & oublia de demander qu'il fût exempt de la vieillesse.

VIGILANCE, une femme ayant un coq auprès d'elle, & travaillant à la lueur d'une lampe. Le coq peut seul être l'emblême de la vigilance.

L'UNIVERS, ou l'universalité de tout ce qui est, étoit figuré par le Dieu Pan. Son nom signifie *tout*. » J'invoque Pan, dit le faux Orphée ; lui seul est le » monde entier ; le ciel, la mer, la terre, le feu, » sont des membres du Dieu Pan «. On le représentoit avec le teint enflammé, des pieds de bouc, la face tenant de cet animal & de l'homme, des cornes très-fortes & très-élevées, pour marquer sa puissance ; une longue barbe lui couvroit la poitrine. D'une main il tenoit une verge, & de l'autre la flute à sept tuyaux. Cette flute étoit peut-être le symbole de l'harmonie planétaire.

VOLUPTÉ, Vénus. Sa ceinture renfermoit tout ce qui flatte, la tendresse, le desir, les discours agréables, & la grace trompeuse qui séduit même les esprits les plus sages. Les colombes lui sont consacrées, à cause de leur penchant à l'amour ; elles sont attelées à son char. On lui a aussi consacré les moineaux, oiseaux voluptueux. Les anciens l'ont couronnée de roses, ils lui ont donné un arc & des flèches. Les Graces, l'Hymen & l'Amour l'environnent.

Les attraits de la *volupté* sont figurées par les sirènes, qui, par la douceur de leur chant, attiroient les navigateurs dans le dessein de les perdre. (*Article de M.* LEVESQUE.)

IDÉAL, (adj. pris substantivement). Ce qu'on appelle généralement *idéal*, est le résultat de plusieurs perceptions qu'on unit dans la pensée, mais dont l'assemblage n'existe pas dans la nature, ou ne s'y rencontre que rarement & passagèrement.

L'*idéal*, tel que je le définis, n'a vraiment d'existence que dans l'imagination ; mais il peut être cependant commun à plusieurs hommes, à une nation même, à toute une société, enfin à certaines classes d'hommes, comme les opinions & les préjugés.

Toute religion fausse est une sorte d'*ideal*, adoptée par des nations entières. Ce qu'on appelle l'esprit d'un peuple, celui d'un corps, sont une espèce d'*idéal*: certaines perfections, exagérées, & sur-tout certains assemblages de perfections surnaturelles ou infiniment rares, sont encore une sorte d'*idéal*.

¶ L'*idéal* peut aussi n'être que personnel; telles sont, dans chaque individu, les pensées du bonheur dont on voudroit jouir, celles, ou la plupart de celles des plaisirs, des voluptés, des craintes, les systêmes de perfectionnement que l'on imagine à sa fantaisie, ou d'après son caractère & les circonstances dans lesquelles on se trouve.

Enfin, relativement à la peinture, la première sorte d'*idéal*, consiste dans la perfection des ouvrages de l'art; l'*idéal* particulier est la manière dont chaque artiste conçoit son art.

De cet *idéal* particulier, émane en grande partie ce qu'on entend par la manière, ou le caractère général des ouvrages d'un artiste.

Dans le genre de l'histoire, les peintres sont semblables à Prométhée. Ils fabriquent des figures, ils

les aiment, & la collection de leurs ouvrages forme enfin une espèce de famille *idéale*, qui porte un caractère de ressemblance; car il est, par exemple, généralement noble ou grossier, agréable ou sans attraits, simple ou maniéré, spirituel ou bête. Si l'on pouvoit rassembler aux yeux tous les ouvrages d'un peintre, sur-tout par ordre de date de ses productions, ce que j'avance paroîtroit infiniment sensible, & l'on distingueroit l'*idéal* de l'artiste à l'ensemble le plus ordinaire de ses figures, au caractère habituel des têtes, aux attitudes qu'il donne le plus souvent à ses personnages, enfin à la composition même de ses tableaux, à sa *couleur* & à sa touche. Chaque artiste conçoit donc un *idéal*, qui dirige ses travaux & qui décide l'opinion qu'on prend de ses ouvrages.

L'artiste apporte sans doute en naissant le germe de cet *idéal*, qui tient à son organisation, à son tempérament, à son propre caractère, souvent à l'état dans lequel il est né, & à son éducation.

Mais une autre partie de l'*idéal* qu'il se forme, provient des connoissances qu'il acquiert, des instructions qu'il prend, & des observations qu'il fait sur la nature & sur les bons ouvrages, soit anciens, soit modernes. Au reste, comme ce terme vague d'*idéal* entre peut-être trop souvent dans le langage, & qu'il se présente plus souvent encore à l'imagination des artistes, je vais leur adresser deux observations nécessaires.

Que l'*idéal* ne soit jamais séparé dans votre esprit des perfections que vous offre la nature.

Si vous les désunissez, vous vous égarerez indubitablement. D'une autre part, si vous vous occupez de l'imitation de la nature, abstraction faite de cette per-

fection *idéale* qui s'offre si rarement à vous, vous abandonnerez bientôt les secours même que vous pouvez au moins tirer du choix.

La difficulté & les soins qu'exige ce choix, ainsi que la paresse naturelle, vous persuaderont que l'imitation parfaite de ce qui est sous vos yeux, est la véritable & suffisante perfection, & vous tomberez, par cette route, dans les défauts communs à ceux qui ont exercé votre art dans son commencement.

Cependant n'oubliez pas aussi, qu'en abandonnant trop la nature pour l'*idéal*, vous pourriez à la fin dessiner sans correction & peindre sans vérité.

Il faut sans doute que vous ayiez pour but de produire des figures parfaites, mais d'une perfection humaine. Mariez donc, par un nœud indissoluble, la nature, & ce qu'on doit entendre de raisonnable par l'*idéal*; qu'il n'y ait jamais de divorce, & vous aurez par ce chaste & céleste hymen, des enfans d'une nature distinguée, c'est-à-dire, aussi parfaits que le comportent la raison, le bon goût & votre art. (*Article de M.* WATELET.)

IDÉAL, (adj.). Le beau *idéal*, la beauté *idéale*. Il se prend aussi substantivement, & l'on dit l'*idéal* d'un tableau. Raphael, au jugement de Mengs, n'a pas porté l'*idéal*, pour la beauté des figures, jusqu'au degré sublime des anciens.

L'*idéal* est ce que l'artiste ne peut trouver à copier dans un modèle, & ce dont il est, par conséquent, obligé de chercher le modèle dans sa pensée.

L'imitation même exacte de la nature n'en doit pas être une copie timide & mesquine. Jamais, par une froide & stérile imitation, l'artiste ne s'élèvera lui-

même à l'enthousiasme, & ne l'excitera dans l'ame des spectateurs. Comme il aura produit d'une manière *vulgaire*, il excitera seulement l'admiration du *vulgaire*, qui s'arrête plus aux imitations des pauvretés de la nature, qu'à celles de ses beautés. Les anciens & ceux des modernes, qui sont dignes de donner des loix, ont reconnu qu'il existe dans l'art une sublimité qui l'emporte sur la nature elle-même. C'est dans cette sublimité supérieure à la nature, que consiste l'*idéal;* c'est cette dignité intellectuelle qui ennoblit l'art, & le distingue d'une pure opération mécanique & manuelle.

Que l'*artiste* cependant n'aille pas se perdre à la suite de Platon, & croire qu'il faut chercher dans le ciel cette idée de la beauté, dont il n'existe ici-bas que de foibles copies. Attachés à la terre par notre nature, c'est sur la terre que nous devons chercher ce que l'art a de plus terrestre & ce qu'il a de plus intellectuel.

Nous ne pouvons nous faire une idée de la plus grande beauté de la nature vivante, que par la contemplation de la nature vivante elle-même. Chaque modèle que nous choisirons, aura toujours ses difformités; mais la plupart auront aussi leurs beautés. C'est à l'expérience acquise par l'inspection réfléchie d'un grand nombre de modèles, que nous devrons l'idée d'une beauté que ne possède aucun d'eux. C'est elle qui, nous accoutumant à considérer souvent les mêmes parties dans plusieurs êtres vivans, nous donnera cette justesse d'intelligence qui discerne ce qui est beau, non-seulement de ce qui est difforme, mais encore de ce qui est commun. Par elle nous connoîtrons les

formes purement individuelles, les habitudes purement locales, les minuties, les pauvretés du naturel, & nous les rejetterons, pour nous livrer à l'idée de la beauté générale, & d'une perfection abstraite.

Tous les objets que nous présente la nature, ont leurs défauts : une forme seule, considérée séparément, compose elle-même un tout qui a ses défectuosités. C'est donc la longue inspection, l'habituelle comparaison d'un grand nombre de formes qui nous donnera l'idée de la plus grande beauté du corps humain, & de chacune de ses formes prises séparément. C'est ainsi que nous parviendrons à créer dans notre intelligence, le modèle d'une beauté que la nature nous aura fait connoître, quoiqu'elle n'existe pas individuellement dans la nature.

Cette étude, longue & difficile, semble même impossible dans nos mœurs, qui ne nous permettent de voir le nud que sur des mercénaires que l'on engage par argent à se dépouiller ; dans nos mœurs qui, d'ailleurs aussi dissolues que celles des anciens, sont tellement sévères à cet égard, que ces mercénaires sont difficiles à trouver. Comment donc l'artiste pourra-t-il comparer entr'eux un assez grand nombre de modèles nuds pour se former, par la contemplation habituelle de leurs beautés différentes & de leurs différentes défectuosités, l'idée d'une nature parfaite ?

Les Grecs nous ont laissé les résultats de cette étude que nous ne pourrions faire sans eux. Vivans dans un pays où la nature a des défauts sans doute, mais où cependant elle est généralement belle ; sous un climat dont la douceur rend les vêtemens incommodes à des hommes qui agissent ; sous des mœurs inspirées par ce

climat, & qui permettoient aux hommes de se dépouiller, non-seulement pour les exercices de la *gymnastique*, mais pour la plupart des exercices de la vie; ils étoient aussi habitués à voir le nud, que nous le sommes à voir des vêtemens, & ils saisissoient aussi vîte la beauté des formes, que nous saisissons la beauté & la bonne coupe d'un habit. Ces comparaisons, je ne dirai pas fréquentes, mais habituelles de différentes formes, & de leur jeu dans les différentes actions, donnerent aux artistes grecs un sentiment exquis du beau, & ils ont fait passer ce sentiment dans leurs ouvrages. C'est donc en étudiant ces ouvrages, que l'artiste moderne acquerra *l'idée* du beau qu'il ne se formeroit jamais par l'inspection du petit nombre de modèles qu'il pourroit se procurer à grands frais dans toute sa vie.

Mais comment se former une idée de la beauté générale, puisqu'il y a dans l'espèce humaine différentes classes de beautés, & que celle d'un Hercule n'est pas celle d'un Apollon ou d'un gladiateur?

L'idée générale de la beauté humaine la plus parfaite doit être prise dans l'âge le plus parfait, c'est-à-dire, dans celui où l'homme a pris tout son accroissement & toute sa beauté, sans avoir éprouvé aucune dégradation; *elle* sera prise dans l'état le plus noble, c'est-à-dire, dans celui qui permet à l'homme les exercices qui développent sa beauté, sans lui imposer aucun de ceux qui la déforment. C'est de ce premier modèle que l'on partira pour trouver les différentes classes dans lesquelles les hommes peuvent être partagés par leurs habitudes, leurs travaux, leurs conceptions même qui ont de l'influence sur l'extérieur. Chacune de ces classes

aura sa beauté générale, exempte des défectuosités individuelles. La beauté d'Apollon sera celle d'un homme qui exerce habituellement & doucement une partie de ses forces : la beauté d'Hercule sera celle d'un homme qui les exerce habituellement toutes, & même avec une sorte de violence, mais sans excès : la beauté de Vulcain, s'il pouvoit être beau, seroit celle d'un homme qui, non seulement, les exerce, mais qui les excède. De ces trois sortes de beautés, la première seule aura le complément de la perfection. Il en sera de même des âges différens de l'âge parfait ; il manquera quelque chose à la perfection, dans les uns, parce qu'ils ne l'auront pas encore atteinte, dans les autres, parce qu'ils en auront déjà perdu. Ainsi la beauté d'un vieillard sera celle d'un homme qui eut la beauté parfaite dans sa pleine virilité, & dont la nature semble respecter encore la beauté, même en la dégradant. Son maintien témoignera qu'il est affoibli, mais on reconnoîtra qu'il fut vigoureux autrefois. Les plis que forment les muscles de la face, seront creusés plus profondément, mais la peau de son visage ne sera pas sillonnée de rides multipliées, & se croisant entre elles ; ses paupières n'auront plus leur premiere fermeté, ses joues leur première rondeur, ses regards leur ancien feu, & l'on pourra remarquer quelque foiblesse dans les muscles moteurs de ses lèvres. L'adolescence n'aura pas la plénitude qui doit former la beauté de l'homme : on sentira dans la maigreur de ses muscles la fatigue qu'ils viennent d'éprouver en prenant leur accroissement en longueur ; mais c'est l'âge suivant qui accomplira leur accroissement, en épaisseur, & qui achevera leur perfection. On verra qu'il ne leur manque plus que ce

dernier accroissement pour y parvenir, & cet âge est déjà beau de la beauté qu'il promet, & dont il approche. L'enfance ne manque pas elle-même de sa beauté générale. La rondeur excédente de ses formes indique qu'elles ont des développemens à éprouver pour parvenir à la beauté de l'adolescence, & à celle de la virilité ; son action est une maladresse naïve & gracieuse, parce que cet âge n'a pas la force & l'expérience qui donne la justesse des mouvemens.

Ces réflexions, la plupart fournies par M. Reynolds, nous conduisent à la connoissance d'une beauté déjà *idéale*, puisqu'elle ne se trouve dans aucun individu. On l'appelleroit pourtant mieux *beauté de choix*, ou, suivant l'expression de M. Falconet, *beauté de reunion*, puisqu'elle forme un tout dont on a choisi dans la nature les parties dispersées, pour les rassembler en un seul objet. Mais pour parvenir au dernier complément de l'*idéal*, il reste encore à revenir sur ce tout formé de différentes parties prises dans la nature, & dont aucune n'est défectueuse, pour supprimer celles dont la beauté inférieure, ou l'utilité moins sensible, ou le volume moins apparent, nuit aux formes qui ont un caractère frappant de beauté, de grandeur & d'utilité. C'est ce qu'ont fait les anciens ; & c'est par ce moyen, qu'ils ont élevé l'art au point de représenter la nature héroïque, & même une nature divine, vraisemblable dès qu'on suppose les Dieux sous la figure de l'homme. Ils ont supprimé des parties de l'homme, toutes celles qui rendent témoignage de sa foiblesse ; & dès lors la forme humaine ne semble plus indigne des Dieux.

Cette suppression des parties subalternes, ordonnée par l'art à celui qui veut le traiter dans toute sa gran-

deur, n'est pas moins imposée par la nature. En effet, pour ne parler ici que du peintre, s'il se place à une distance convenable pour embrasser d'un coup-d'œil son modèle dans tout son ensemble, & les masses dans toute leur valeur, cette distance suffira pour effacer à ses yeux les petits détails. S'il fait un tableau d'histoire, la distance sera plus grande encore, puisque son œil embrasse la scène entière. C'est une des raisons pourquoi le dessin doit avoir plus de grandeur, plus de sacrifices des parties subalternes, plus d'*idéal* enfin dans l'histoire que dans le portrait. Nous avons déjà fait ailleurs cette observation; & nous avons remarqué que le Poussin, le plus idéal de tous les peintres, étoit peut-être aussi le plus vrai de tous, & dans le dessin, & dans la couleur de ses figures, parce qu'il les peignoit telles qu'elles paroissent dans la nature à la distance où il étoit censé les voir.

Les veines ne se voient pas à la distance que nous supposons entre l'artiste & son modèle; mais sur-tout elles ne se trouvent pas dans la nature *idéale* des divinités, & jamais les anciens n'ont commis la faute de leur en donner. Les veines ne sont apparentes que par le gonflement qu'y cause le sang: mais le sang grossier des mortels ne couloit point dans les veines des Dieux. Homère nous apprend qu'ils avoient, au lieu de sang, une liqueur plus fluide, plus subtile, plus convenable à leur nature immortelle, & cette liqueur se nommoit ichor.

Quoiqu'on ne parle ordinairement de l'*idéal* que pour la beauté des formes, il peut, & doit même se trouver dans toutes les parties de l'art. La composition, la distribution, sont toutes *idéales*. Le peintre n'a pas

vû son sujet, il le trouve représenté dans son idée, & c'est cette représentation qu'il transporte sur la toile. *Quand ce* sujet seroit tellement détaillé par l'histoire, *que le* nombre même des figures en fût absolument déterminé, & que leur action fût exactement décrite, combien l'idée de l'artiste n'a-t-elle pas encore d'influence sur la manière de les placer, de les mettre en attitude, de prêter à quelqu'une d'elles un geste peut-être qui fera citer le tableau par la dernière postérité?

Un valet de geole doit donner le poison à Socrate: voilà un personnage obligé par le sujet, & dont l'action est déterminée. Mais quel récit a jamais déterminé la beauté *idéale* de l'action que M. David prête à cette *figure*? Ce valet présente la coupe en détournant le corps entier. Il doit l'offrir, il voudroit la retirer, & pour tenir le bras tendu, il fait sur lui-même un tel effort, que tous les muscles de ce bras sont dans une violente contraction. La convulsion intérieure que lui fait éprouver sa situation douloureuse, s'annonce dans un de ses pieds qui ne pose que sur le talon. Socrate doit prendre la coupe: mais l'histoire dit-elle qu'il n'a pas même tourné la tête du côté de cette coupe, qu'il l'a prise comme à tâton & d'une manière distraite, daignant à peine, tout occupé des matières sublimes dont il entretient, pour la derniére fois, ses auditeurs, penser au poison qu'il reçoit & qui va lui donner la mort? Cette pensée n'étoit écrite que dans l'idée de M. David. Mais quel étonnant contraste: Socrate prend nonchalamment le poison mortel, comme si cette action lui étoit indifférente, & le valet qui le lui donne souffre dans toutes les parties de son corps, comme s'il étoit menacé lui-même du trépas.

Dira-t-on que les détails, dans lesquels je viens d'entrer, se rapportent à l'expression & non pas à la composition ? Je réponds qu'ils appartiennent si bien à la composition, qu'ils concernent l'attitude, & ce que, dans l'école, on appelle la *pose* des figures. Mais j'ajoute que l'expression est en effet une partie dominante de l'art qui s'empare de toutes les autres, & je soutiens, contre ce qu'a dit quelque part M. Watelet, qu'elle est la principale de toutes. Le but de l'artiste est d'exprimer le sujet qu'il se propose, & c'est pour atteindre ce but, qu'il trace des formes, qu'il dispose des figures & des accessoires, qu'il éclaire son sujet, qu'il le colore. Otez-lui ce but, il ne fait plus qu'agencer des figures sans objet, & placer de la couleur sur la toile pour amuser les yeux.

Cette belle partie de l'art, l'expression, est presque toute *idéale*. Dans la nature, l'expression est fugitive; sur-tout dans les passions vives, les mouvemens de l'ame se succèdent, se chassent, se combattent. On ne peut les copier sur un modèle. Lui ordonner de poser une expression, c'est lui ordonner d'en faire la grimace : car on n'exprime qu'en grimaçant ce qu'on ne sent pas. Alors les figures, loin d'avoir pour le spectateur le charme qu'inspire une action naïve, lui causeront la sorte d'aversion que font éprouver les physionomies fausses. On verra bien en effet des figures qui agissent, mais elles sembleront agir avec perfidie, ou ce qui arrivera de moins malheureux pour l'ouvrage, ce sera d'y voir, non une action véritable, mais une scène de théâtre mal jouée. Il faut donc que l'artiste trouve dans son *idée*, ce qui ne s'est montré quelquefois à lui dans la nature que pour lui échapper à l'instant, & souvent

même ce qu'il n'a jamais vu précisément, comme il le représente. M. David avoit-il vu Socrate prendre la coupe, & le valet la lui donner? avoit-il vu même *quelque* chose qui eût un rapport bien sensible à cette scène d'expression?

Combien n'entre-t-il pas d'*idéal* dans le choix des masses d'ombre & de lumière, savamment assorties à l'expression du tableau, & destinées à en assurer l'effet & en accroître la beauté? Un jour pur & serein éclaire souvent dans la nature une scène funeste; mais le peintre, comme le poëte, fait reculer d'horreur le Soleil, & n'éclaire que d'un jour obscur le théâtre du crime ou du malheur. *Au contraire*, dans la nature, souvent *l'action* la plus gaie n'est éclairée que d'un jour nébuleux, & se passe sur une scène dépouillée de tout agrément : mais le peintre, véritable enchanteur, répand sur cette scène tous les charmes de son art, & ordonne au jour le plus brillant de l'éclairer. Il prescrit à la nature nouvelle qu'il fait naître, les couleurs dont elle doit se vêtir. A-t-il besoin de masses grisâtres il défend à tous les objets qui ne sont pas de cette teinte de venir troubler l'harmonie de son ouvrage. Veut-il des couleurs brillantes? Tous les objets, sur lesquels la nature a répandu le plus d'éclat, viennent se soumettre à son choix. Des tons vigoureux sont-ils nécessaires au prestige de son art? Les vêtemens de ses figures, les teintes de leur chair & jusqu'aux êtres inanimés se prêtent aux ordres de l'artiste, & se placent à l'endroit de son chef-d'œuvre qu'ils doivent embellir. Il ordonne même de s'éteindre à des lumières subalternes qu'indique la nature, quand elles nuisent à l'accord de son ouvrage.

Nous avons vu à l'article DRAPERIE, combien il entre d'*idéal* dans cette partie de l'art. Enfin l'art n'est pas précisément la nature; il est une magie puissante qui gouverne la nature à son gré, ou qui plutôt crée à son gré un monde fantastique. Si l'on veut que l'art ne soit que la nature, il ne sera pas elle, & n'en offrira qu'une imitation froide & inanimée. C'est à l'*idée* créatrice qu'il doit tous les charmes qui lui donnent la vie. (*Article de M.* LEVESQUE.)

J É

JÉSUS-CHRIST. Il est peu d'amateurs des arts qui ne se soient plaints de la face gothique & peu noble que les artistes semblent être convenus d'adopter pour la figure du *Christ*. Dans la plupart des ouvrages où il est représenté, sa tête a moins de caractère que toutes celles du tableau, & l'homme Dieu, l'humanité divine n'a pas la beauté commune entre les hommes. Les Grecs ont donné une beauté divine à tous les objets de leur culte; & les artistes chrétiens n'ont pas su donner même une beauté humaine à leur Dieu! Que signifie cette face maigre & allongée que termine d'une manière ignoble une barbe mal fournie? Quoi! le Jupiter Olympien remplissoit d'un respect mêlé de terreur ceux qui entroient dans son temple; &, dans les temples chrétiens, c'est une physionomie triviale qui annonce le Dieu! On vient rendre à l'image une vénération relative, & l'image repousse la vénération : la piété du fidèle est dans son cœur, & l'image la refroidit par le canal des sens! Convient-il aux artistes de parler du beau idéal, & de ne pas même

même donner au Dieu fait homme une beauté vulgaire ?

On *doit penser* que, pour la tête du *Christ*, ils ont *généralement* voulu se conformer à un caractère déja *convenu* avant les beaux siècles de l'art, ou qu'ils *ont pris* pour modèle le mouchoir de Véronique. C'est ce que peut faire croire l'exclamation de Paul Lomazzo sur cette relique : « Abbiamo principalmente » d'essere grandemente obligati a rendere continova- » mente grazie singolari à *Christo* nostro signore, chè » vollè esso medesimo essere pittore, stampando là sua » sacratissima effigie nel velo di Santa Veronica, acciò » chè restasse à *posteri* per uno essempio singolare di » lui, *chè gl'inchinasse* ad amarlo e riverirlo, ve- » *dendola*, come si vede à Roma ». Les peintres n'avoient donc qu'à se conformer encore, pour la figure de la Vierge, au portrait que les esprits crédules regardent comme un ouvrage de Saint-Luc, & que l'on voit aussi à Rome.

Daniel de Volterre, dans son beau tableau de la descente de croix, s'est écarté, pour la tête du *Christ*, du caractère convenu, sans se rapprocher beaucoup plus de la beauté.

« Les sublimes conceptions des artistes anciens sur » la beauté des héros, dit Winckelmann, auroient » dû faire naître aux artistes modernes, lors qu'ils » ont à traiter la figure du Sauveur, l'idée de l'accorder » avec les prophéties qui l'annoncent comme le *plus* » *beau* parmi les enfans des hommes. Mais dans la » plupart de ces figures, à commencer par celle de » Michel-Ange, l'idée paroît empruntée des productions » barbares du moyen âge : on ne peut rien voir de

» *plus ignoble* en physionomie que les airs de tête du
» *Christ*. Que Raphaël a eu des conceptions bien plus
» nobles ! C'est ce que nous voyons, entr'autres, dans
» un petit dessin qui se trouve au cabinet royal Farnèse,
» à Naples, & qui représente *Jésus-Christ* porté en
» terre : la tête du Sauveur offre la beauté d'un jeune
» héros sans barbe. Annibal Carrache est le seul, à
» ce que je sache, qui ait suivi Raphaël. C'est ce
» qu'on voit à trois tableaux qui representent le même
» sujet; le premier est à Naples au cabinet dont nous
» venons de parler; le second, à Rome, à *san Fran-*
» *cesco a Ripa;* & le troisième, dans la même ville,
» au palais Panfili. Cependant si quelques personnes
» regardoient comme une innovation choquante de re-
» présenter ainsi le sauveur, parce qu'il est d'usage de
» le représenter avec de la barbe, je conseillerois
» du moins à l'artiste de contempler & de prendre
» pour modèle le *Christ* de Léonard de Vinci. Pour
» moi, je n'ai rien vu de plus beau dans ce genre qu'une
» tête du sauveur de la main de ce maître; tête
» admirable, qui se trouve dans le cabinet du prince
» de Lichtenstein à Vienne : elle est barbue; mais elle
» porte l'empreinte de la plus haute beauté virile,
» & on peut la recommander comme le plus parfait
» modèle ».

Nous ne croyons pas qu'on puisse hasarder de représenter le *Christ* sans barbe, parce que les Juifs de son temps n'avoient pas coutume de se raser. Mais si la tête de *Christ* du Vinci est digne des éloges que lui accorde Winckelmann, il feroit à desirer qu'elle fût rendue publique par une gravure très-précise. Ce modèle ne feroit pas inutile aux artistes, & il en est

peu qui puissent l'aller consulter à Vienne. (*Article de M.* LEVESQUE.)

JET, (subst. masc.). *Le* JET *des draperies*. Il est porté au plus haut dégré de perfection, quand les étoffes sont disposées de manière qu'elles paroissent jettées par la nature elle même. Ce mérite suppose de l'imagination, du goût, & un esprit juste. Car lorsque la raison ne guide pas le sculpteur ou le peintre dans cette partie essentielle de leurs arts, ils ne produisent que des draperies fantastiques qui peuvent plaire un instant, par ce qu'elles ont d'extraordinaire, mais qui, regardées avec un peu d'attention, déplaisent bientôt à quiconque a l'amour du vrai. En parlant de la manière fausse de draper, les ouvrages de de Vos, de Stradan, de Goltius reviennent à l'esprit. Ces artistes ne s'occupoient que de contrastes & de mouvemens violens, & ils ont fait des draperies dont le *jet* étoit opposé à l'action de leurs figures. Mais sans nous arrêter aux singularités de ces peintres d'un exemple dangereux, occupons-nous des moyens par lesquels les grands maîtres ont réussi dans le *jet* de leurs draperies : ils y ont mis du naturel, de la variété, de l'ordre, de la gradation & de la grace.

Le naturel se trouve par le principe simple & précieux, qu'une étoffe doit être *jettée*, de manière qu'on lise sans peine sa marche sur le corps qu'elle enveloppe, & qu'il semble qu'en la prenant par un coin, on puisse en dépouiller la figure qu'elle habille.

Quelque vraie que paroisse cette methode, quelque connue qu'elle soit, rien néanmoins n'est plus commun que de trouver, même dans de fort bons tableaux,

des figures dont on a peine à ſuivre la marche du vêtement. Bien entendu que l'on ne parle ici que des vêtemens antiques. Car nos habits modernes ſe ſaiſiſſant de toutes les parties du corps, & n'ayant ni jeu ni ampleur, on conçoit qu'ils ne ſont pas ſuſceptibles d'un grand choix dans la manière de les poſer ſur le corps.

Le mouvement de la figure doit déterminer la nature des plis ; ainſi lorſqu'elle eſt tranquille, l'étoffe doit être poſée ſimplement ; quand il y a de l'action, le *jet* de l'étoffe doit y participer & indiquer le degré de ſon mouvement. Le *jet* ſera auſſi déterminé par la nature des vêtemens, qui doivent varier ſelon le pays, le rang, l'âge & le ſexe de la figure.

Dans le *jet*, il faut obſerver un ordre relatif aux parties du corps que recouvre la draperie. Tantôt elle doit ſuivre abſolument les formes principales des membres, tantôt ſervir à les groupper avec le reſte du corps quoiqu'elles en ſoient écartées. Par l'ordre des plis, on grandit, ou on diminue les maſſes des ombres & des clairs ; on indique les articulations, & en careſſant les diverſes parties du corps, on augmente encore leur action, bien loin de l'affoiblir.

Il y a une gradation à obſerver en jettant les étoffes. Cette gradation eſt relative à la marche générale de la compoſition, & à l'attitude de chaque figure en particulier. On étend ou on reſſerre les vêtemens ſur les acteurs d'une ſcène pittoreſque, ſelon le degré d'intérêt & de lumière ou d'ombre qu'elles doivent produire. La gradation du *jet* des draperies, relatif à chaque figure, peut être mieux placée en parlant de l'ordre des *plis*, & c'eſt à cet article que nous renvoyons le lecteur.

Quoique la grace dans le *jet* des draperies, semble dépendre de celle qui se trouve dans les figures qu'elles couvrent, il existe cependant une grace absolument propre à l'art de draper. On trouve de la grace dans un *rideau* retroussé, ou dans un manteau *jetté* sur un meuble, lorsque leur mouvement est doux, qu'il contraste & cependant s'enchaîne avec les objets qui les avoisinent. C'est dans ce cas sur-tout que le hasard, le caprice, une main heureuse offrent des succès qu'un froid raisonnement n'auroit pas produit.

Mais cette grace qu'on sent, & qu'on ne rencontre, comme nous l'avons dit, que lorsqu'on ne la cherche *pas*, devient style maniéré quand on veut la commander. Ainsi Pierre Berettini de Cortone, à force de vouloir, par ses draperies, caresser avec grace les membres de ses figures, finit par les masquer, & par dénaturer le caractère des étoffes; Michel-Ange, par un excès opposé, ne voulant rien perdre de ses grandes formes, colloit ses draperies sur le corps plutôt qu'il ne les *jettoit*.

On auroit de la peine à rien citer de plus parfait dans l'art de disposer ou de *jetter* les draperies, que les ouvrages de Raphaël; vrai, simple, grand, gracieux, varié selon le caractère & l'expression de chaque figure, il pourroit seul fournir la matière d'un long traité sur l'art de *jetter* les étoffes.

Mais on a déjà parlé du talent suprême de ce grand maître dans cette partie à l'article Draper. (*Article de M.* Robin.)

Le mot Jet est employé relativement aux draperies, parce qu'en effet, ainsi qu'on vient de le dire, elles doivent être *jettées* comme par hasard, & ne faire

qu'obéir aux mouvemens de la figure qui en est revêtue. Elles sont vicieuses dès qu'on peut s'appercevoir qu'elles ont été rangées par les doigts de l'artiste sur le mannequin, ou même sur la nature vivante, mais immobile. Voyez les articles DRAPER, DRAPERIES, PLIS DES DRAPERIES.

Les peintres & les statuaires se sont toujours plaints de la forme roide & mesquine des vêtemens modernes : l'habit des hommes est un reste de la robe que portoient autrefois les marchands, & qui ressembloit assez à celles que portent encore les enfans élevés dans les hôpitaux. La robe a été raccourcie, les plis se sont conservés sur les côtés, le trousis de la longue manche qui se relevoit, a été arrêté par des boutons, & a formé ce que nous appellons la botte ou parement.

Quoique ce vêtement ait toujours été peu favorable aux arts, il l'est devenu moins que jamais depuis quelques années. On voit, par les statues des hommes célèbres du siècle dernier, que d'habiles sculpteurs ont su tirer parti de l'habit que portoient les François sous le règne de Louis XIV. Les statues de Pascal, de la Fontaine, &c., à ne les considérer que pour cette partie, peuvent sembler même plus pittoresques que les statues antiques vêtues de la simple tunique. Les culottes larges formoient d'aussi bons plis que les braies de quelques nations étrangères, qui se voient sur des bas-reliefs de l'ancienne Rome. Les deux vêtemens, nommés veste & surtout, avoient de l'ampleur, & se prêtoient à des mouvemens que l'art pouvoit saisir avec succès. Mais comment les artistes du siècle prochain pourront-ils représenter les hommes qui vivent aujourd'hui ? Un gilet court & serré, un habit qui

n'habille pas, un collet élevé qui cache le col & une partie des joues, tout le vêtement enfin, étroit, & collé *sur la* chair ; voilà ce que la mode actuelle prépare aux artiſtes futurs. Ce vêtement ſemble montrer le *nud*, & n'en cache en effet que les beautés, c'eſt-à-dire les mouvemens variés des muſcles, les fineſſes des articulations, la fermeté des parties apparentes des os, qui contraſte avec la moleſſe ondoyante des parties muſculeuſes. Un homme tranquille rappelle moins l'idée d'un être vivant, que celle d'une momie enveloppée de bandelettes. (*Article de M.* LEVESQUE.)

JET ; terme de la fonte des ſtatues. Les *jets* ſont les canaux ménagés, pour introduire le métal en *fuſion* dans le moule. Voyez l'article FONTE.

JEUNESSE, (ſubſt. fém.). La beauté eſt de tous les âges, mais elle s'aſſocie de préférence à la *jeuneſſe*. La grande difficulté, & en même-temps le triomphe de l'art, c'eſt de rendre les formes du bel âge. La douce union de ces formes, produit la parfaite harmonie, qui n'eſt autre choſe que l'aſſemblage de pluſieurs objets réduits à l'unité, comme, dans l'harmonie muſicale, pluſieurs ſons, par leur accord, ſemblent ne former qu'un ſon unique, & ne font éprouver à l'oreille qu'une ſeule ſenſation. Les formes, dans la *jeuneſſe*, ſont variées, mais elles s'uniſſent les unes aux autres par des paſſages ſi doux, qu'on peut marquer à peine où elles commencent & où elles finiſſent ; elles paſſent les unes dans les autres : elles ſont en grand nombre, & ne ſont qu'une, & de cette unité, réſulte la perfection de la beauté.

On ſent que le deſſin de ces formes, dont l'œil même attentif perd les extrémités & ne peut ſaiſir

que les milieux, est bien plus difficile que celui des formes dures & ressenties de l'homme vigoureux, ou des formes altérées du vieillard, dont les ruïnes offrent les traces profondes des ravages du tems.

Dans les corps fortement musclés, ce n'est pas une faute grave, ce n'est pas même souvent une faute sensible, de sortir du contour indiqué par la nature : on est même trop porté peut-être à regarder comme une beauté idéale & savante, cette exagération de la force des parties musculeuses. Mais dans la figure d'un beau jeune homme, quelque foible changement que l'on fasse au trait, en l'exagérant, ou en le rentrant, on efface une beauté, on détruit la douce & imperceptible ondulation du modèle, on introduit une dissonance dans la plus délicieuse harmonie. La nature de cet âge a si précisément ce qu'il lui faut pour être belle, qu'on ne peut, sans l'outrager, lui rien ôter, lui rien donner. Lui ôter, c'est l'ammaigrir ; lui donner, c'est changer son caractère.

L'artiste montre plus évidemment son savoir dans l'imitation des figures vigoureuses : mais c'est par l'imitation des figures délicates du jeune âge, qu'il fait sur-tout connoître s'il a le sentiment de la beauté.

Le Laocoon est un ouvrage plus savant que l'Apollon, ou du moins un ouvrage, où la science est plus apparente. Agesander, le maître à qui l'on doit la figure du Laocoon, a été peut-être un artiste plus profond que l'auteur de l'Apollon ; mais le dernier devoit avoir un esprit plus élevé, une ame plus tendre, un cœur plus sensible à la beauté. On voit sur la terre des figures qui approchent du Laocoon ; il semble que ce soit dans le ciel qu'ait été pris le modèle de l'Apollon.

Les pierres gravées & leurs empreintes prouvent que les artistes modernes ont bien mieux réussi à copier les belles têtes prononcées, que celles qui offrent des beautés plus délicates. A la première inspection, un connoisseur pourroit bien hésiter sur l'antiquité d'une pierre gravée qui représenteroit une tête de vieillard; mais il n'hésitera pas de même sur la copie d'une tête idéale qui représentera la beauté dans le jeune âge. (*Article extrait de* WINCKELMANN.)

I L

ILLUSION, (*subst.* fém.) Le but des arts qu'on appelle *arts d'imitation*, est fixé par cette dénomination même. Ils doivent imiter la vérité, mais ces imitations ne doivent pas être prises pour la vérité même. Si elles ressembloient parfaitement à la nature, si elles pouvoient être prises pour elle, elles n'exciteroient plus aucun sentiment d'admiration ni de plaisir. Par exemple, si une symphonie, qui imite un orage, étoit prise pour un orage véritable, elle n'exciteroit aucun sentiment d'admiration pour le musicien, & feroit même naître un sentiment désagréable de crainte chez les personnes que les orages intimident. On applaudit des passages de musique qui imitent le bruit d'un carosse, ou celui des marteaux qui tombent sur l'enclume : mais si l'*illusion* étoit assez parfaite, pour qu'on crût entendre en effet un bruit de marteaux ou de voitures, personne ne s'aviseroit d'applaudir, & l'on auroit tout aussi peu de plaisir que lorsqu'on passe à côté d'un carosse, ou devant l'attelier d'un forgeron. Passons de la musique à la poésie : si le spectateur, qui voit une

tragédie, se faisoit une *illusion* assez forte pour croire qu'il est témoin d'une action véritable, il n'éprouveroit le plus souvent qu'un sentiment d'horreur, & fuiroit cette même scène qui ne l'attache que parce qu'elle lui cause seulement une *illusion* imparfaite, dont il sent le prestige en même temps qu'il s'y livre. Enfin un spectateur qui verroit un tableau représentant un chien, & qui croiroit voir un chien véritable, éprouveroit une sensation aussi indifférente que lorsqu'il rencontre un chien sur son passage; mais si le tableau représentoit un lion, loin de le regarder avec plaisir, il ne songeroit qu'à prendre la fuite. Quelle femme soutiendroit le spectacle du massacre des innocens, si le tableau lui causoit une entière *illusion*? Quel homme verroit sans horreur, Judith tenant la tête sanglante d'Holopherne?

> Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Cela est vrai; mais si l'imitation pouvoit être portée jusqu'à l'*illusion* complette, ces monstres, ces serpens, feroient frémir au lieu de plaire.

Nous ne parlerons pas de la sculpture qui est aussi un art d'imitation; car qui prendra jamais une statue de marbre ou de bronze pour un homme vivant?

Cependant les personnes qui ne connoissent point l'art, placent dans l'*illusion* la perfection de la peinture. Cette erreur n'est pas nouvelle. Les anciens ont célébré les raisins de Zeuxis que des oiseaux vinrent becqueter, & le rideau de Parrhasius qui trompa Zeuxis lui-même. Il est vrai que l'artiste, en prenant les précautions

nécessaires pour la manière dont il expose ses ouvrages ; peut opérer une *illusion* complette par des peintures de fruits, de rideaux, de bas-reliefs, d'ornemens d'architecture, & d'autres objets semblables ; mais il ne fera jamais prendre pour la vérité même un tableau qui supposera des plans variés & un certain enfonçement. Si donc l'*illusion* étoit la première partie de la peinture, la plus grande gloire, dans ce genre, feroit réservée aux peintres qui ne traitent que les plus petits détails de la nature, & le dernier de tous les genres seroit celui de l'histoire, parce qu'il se refuse plus que les autres à la parfaite *illusion*.

» On voit, dit Félibien, de certaines remarques qu'Annibal Carrache a faites sur les vies des peintres » de Vasari, & à l'endroit où il est parlé de Jacques » Bassan, il dit : *Jacques Bassan a été un peintre* » *excellent & digne de plus grandes louanges que* » *celles que Vasari lui donne, parce qu'outre les* » *beaux tableaux qu'on voit de lui, il a fait encore* » *de ces miracles qu'on rapporte des anciens Grecs,* » *trompant par son art, non-seulement les bêtes, mais* » *les hommes : ce que je puis témoigner, puisqu'étant* » *un jour dans sa chambre, je fus trompé moi-même,* » *avançant la main pour prendre un livre que je* » *croyois un vrai livre, & qui ne l'étoit qu'en pein*» *ture* ».

Est-il bien certain qu'Annibal ait fait cette note ? Mais s'il l'a faite, il ne faut pas se laisser séduire par quelques mots peu réfléchis, échappés à ce grand artiste. Surpris d'avoir été trompé lui-même par un ouvrage de l'art, il a mis, sans y bien songer, trop d'importance à cette petite aventure ; mais on peut être

bien sûr qu'il n'auroit pas donné l'un de ses moindres tableaux d'histoire pour le livre peint & découpé du Bassan.

Nous pourrions ajouter bien des choses sur l'*illusion*: mais nous croyons plus convenable de laisser parler M. Cochin, artiste non moins célèbre par la sûreté de son jugement & la pureté de son goût, que par ses talens. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ILLUSION *dans la peinture*. Si l'on observe à quel degré d'*illusion* la peinture peut atteindre, on trouvera qu'elle parvient à tromper les yeux, au point de mettre les spectateurs dans la nécessité d'employer le toucher pour s'assurer de la vérité, lorsqu'il est question d'objets de peu de saillie, tels que des moulures, des bas-reliefs & autres objets semblables; mais que l'*illusion* s'affoiblit lorsque les mêmes objets présentent un ou deux pieds de saillie. Nous accorderons encore qu'elle peut avoir lieu au premier instant, dans les tableaux de fleurs, de fruits ou d'autres représentations sans mouvement, quoique ce ne soit ordinairement qu'avec le secours de quelque effet de lumière ménagé à dessein, joint à quelque motif qui oblige le spectateur à rester à une assez grande distance de ces imitations, pour empêcher les regards d'en juger avec autant d'exactitude qu'ils le feroient sans cet obstacle; mais il est sans exemple qu'un tableau de plusieurs figures, exposé au grand jour, ait jamais fait croire à personne que les objets représentés, fussent en effet des hommes véritables.

Nous ne nous arrêterons donc pas à quelques faits qu'on pourroit alléguer en faveur de la possibilité de l'*illusion* dans la représentation de la figure humaine;

tel que le buste d'un abbé peint par Charles Coypel, qui, découpé & placé dans une galerie derrière une table, & dans un jour convenable, a trompé plusieurs personnes, jusqu'au point de les engager à le saluer. Outre que ce fait n'admet point dans ce tableau un degré de saillie au-delà de celui jusqu'où nous avons posé que la peinture peut faire *illusion*, puisqu'il n'y avoit point de fonds derrière la toile, il est aisé de voir que cette erreur ne venoit que du peu d'attention avec laquelle les personnes trompées jettoient quelques regards indirects de ce côté, ainsi que de l'adresse avec laquelle on tenoit cette peinture éloignée des yeux, & dans un jour qui empêchoit d'en juger au premier abord. On n'ignore pas que cette *illusion*, qui ne naît que de la surprise & de l'inattention, peut être produite par les plus mauvais ouvrages, ainsi qu'il arrive souvent au premier aspect de ces peintures découpées qui représentent une balayeuse, un suisse, &c., & personne n'en a jamais conclu qu'elles eussent atteint le vrai but de l'art.

Osons ajouter que cette espèce d'*illusion*, prise à la rigueur, seroit une prétention aussi vaine qu'absurde de la part de l'artiste, sur-tout dans les sujets combinés de divers objets, & avec des distances considérables supposées entr'eux.

Parmi tous les obstacles qui s'y opposent, nous n'en observerons que quelques-uns qui sont la suite naturelle de notre manière de sentir & de juger. Cette habitude que nous avons de juger, & l'épreuve que nous faisons journellement de la lumière sur les surfaces, de quelque couleur qu'elles soient, suffiroient seules pour déceler le manque de réalité.

S'il est permis de hasarder quelques idées particulières sur ce sujet, ne seroit-on pas fondé à penser que cette faculté de rectifier les erreurs des sens, acquise par l'expérience & presque sans réflexion, est principalement l'effet de la sensation que le plus ou le moins de force de la lumière produit sur les yeux? Si les enfans sont aisément trompés aux plus grossiers objets d'*illusion*, & qu'il n'en soit pas de même lorsque l'expérience a perfectionné en eux la faculté de juger; n'est-il pas vraisemblable que le sentiment de l'impression de la lumière est pareillement susceptible de perfectibilité, quoique peut-être dans un moindre degré, & qu'enfin nous parvenons, par une gradation insensible, à éprouver des différences entre les divers degrés de force avec lesquels elle agit sur nos yeux; &, par ce sentiment, à juger avec assez de certitude des distances & des surfaces?

Il s'ensuivroit de là que les rayons réfléchis par une surface plane, venant de la même distance, & conservant un degré de force égale entr'eux, on ne peut empêcher, quelqu'artifice qu'on employe, que cette surface ne paroisse telle qu'elle est. Ce principe admis nous feroit concevoir une des causes de ce qui est confirmé par l'expérience de tous les temps; c'est que tout espoir d'*illusion*, prise à la rigueur, est refusé à la peinture, quand elle entreprend des sujets un peu compliqués quant aux saillies inégales, & aux distances supposées entre les objets.

Par une suite de cette supposition, qu'on croit pouvoir établir comme une vérité, on observera que ce qui doit s'opposer le plus à l'*illusion* dans la peinture, c'est la fausseté inévitable des ombres qui désignent les en-

foncemens. Le peintre ne peut imiter ses enfoncemens ombrés que par des couleurs obscures, étendues sur une surface plane toujours susceptible, quelque couleur qu'on y ait posée, de réfléchir la lumière avec un degré de force relatif à sa distance réelle. Or, il doit résulter de la connoissance que nos yeux nous donnent du véritable plan de cette surface, opposé à l'idée d'enfoncement que le peintre a voulu faire naître, une contrariété qui décele la fausseté.

Aussi peut-on remarquer que les défauts qu'on trouve à reprendre dans les plus grands maîtres, quant à l'effet, regardent presque toujours leur manière d'ombrer ; ce qui peut contribuer à prouver que le faux nécessité dans la peinture, vient toujours des ombres. On reproche aux uns de tomber dans des tons roussâtres ; aux autres, bleuâtres ; à quelques-uns, violâtres ou verdâtres.

Ce défaut paroît même inévitable à la rigueur, quoiqu'il soit peut-être dans l'ordre des possibilités de le rendre moins sensible. Une des raisons que l'on croit pouvoir en donner, c'est qu'outre l'impossibilité de dompter entièrement l'obstacle d'une surface toujours visible, il paroît qu'il n'y a pas de moyens d'imiter l'ombre, & même qu'il ne sauroit y en avoir.

L'ombre, dans la nature, n'est point un corps, mais la privation de la lumière qui détruit plus ou moins les couleurs, à mesure qu'elle est plus entière. Elle n'ôte aux objets aucune couleur, & si on leur en apperçoit quelqu'une qui rompe la leur propre, ce n'est que celle qu'ils empruntent, par reflet, des objets voisins & éclairés. Or le peintre n'a, pour imiter cette privation & la véritable obscurité, que des couleurs matérielles,

qui sont réellement un corps réfléchissant lui-même la lumière. Elles sont plus ou moins brillantes; mais quelque mêlangées qu'elles soient avec celles qui peuvent le plus les détruire, elles conservent toujours quelque chose de leur nature particulière, & donnent un mêlange coloré.

Il faudroit, pour porter l'Imitation de l'ombre au plus près de la vérité, qu'on pût trouver une couleur capable d'obscurcir plus ou moins les autres, suivant le besoin, & qui n'en eût aucune qu'on pût désigner, c'est-à-dire, qui ne pût réfléchir aucun rayon coloré plus fortement qu'un autre. Peut-être l'emploi de cette espèce de couleur négative pourroit-il amener la peinture à un plus grand degré de vérité. Cependant elle ne satisferoit pas entièrement au besoin d'empêcher d'appercevoir la surface; car il faudroit encore qu'elle eût la propriété, lorsqu'elle seroit employée dans toute sa force, de ne réfléchir aucun rayon de lumière : ce qui est impossible, attendu que tout corps réfléchit nécessairement la lumière lorsqu'il en est frappé.

On se convaincra bien plus encore de la défectuosité inévitable des moyens de rendre les ombres, si l'on observe les tableaux les plus estimés, eu égard à l'imitation du vrai. On trouvera que chaque partie, prise à part, est de la plus grande vérité dans les endroits éclairés & dans les demi-teintes; car c'est où la peinture approche le plus du vrai. On trouvera même les divers degrés de lumière sur les objets, à proportion de leur alignement, très-bien rendus (1). Cependant, malgré

(1) *Voyez* le second article CONVENTIONS, dans lequel il semble démontré que ni les lumières ni les ombres ne peuvent être rendues en peinture avec une entière vérité.

malgré cet assemblage de vérités, dont il devroit résulter une *illusion* parfaite, on appercevra toujours, en considérant le tout, qu'on ne peut être trompé au point de ne pas voir que ce n'est qu'un tableau : d'où il paroît qu'on doit conclure que le défaut de vérité vient essentiellement des ombres.

L'illusion, prise à la rigueur, ne peut donc avoir lieu; mais il est un second degré d'*illusion* improprement dite, qui est en effet une des principales fins de la peinture, & celle que l'on doit toujours se proposer de remplir ; c'est que le tableau puisse rappeller si bien le vrai par la justesse de ses formes, & par la combinaison de ses tons de couleur & de ses effets à tous égards, que l'image fasse tout le plaisir qu'on peut attendre d'une imitation de la vérité. Ce n'est pas une *illusion* véritable, puisqu'elle subsiste également dans les plus petits tableaux dont la proportion décèle la fausseté : mais c'est cette vérité d'imitation dont la peinture est susceptible, même dans les tableaux d'objets nombreux, & avec les distances les plus étendues.

Il s'agit maintenant d'examiner si cette vérité d'imitation est, seule & par elle-même, le plus haut degré de perfection de la peinture. On convient généralement que la plus grande beauté d'un tableau est qu'il plaise, non-seulement au premier coup-d'œil, mais encore qu'il soutienne avec succès l'examen le plus réfléchi.

Mais si l'illusion, telle que nous venons de la définir, étoit le seul mérite de l'art, celui qui connoît le moins ses beautés, éprouveroit le même plaisir que celui qui les a le plus étudiées. Or, il est certain que plus la

connoissance de l'art est perfectionnée, plus le plaisir qu'on éprouve à la vue du vrai beau, est sensible. Sans doute ce plaisir devient plus rare, parce qu'on cesse d'être affecté de ce médiocre dont ceux qui ne sont point connoisseurs se contentent, & qui souvent les charme : mais on sent plus vivement les beautés peu communes des grands maîtres, on ne cesse point de les admirer, & ils paroissent d'autant plus excellens, qu'on est parvenu à les mieux connoître.

En examinant leurs ouvrages, il sera aisé de sentir que ce n'est point l'*illusion* qu'ils causent qui leur a obtenu ce degré d'admiration. Ceux du divin Raphaël en sont souvent très-éloignés. Envisagés sous le premier aspect qu'ils présentent à l'œil, il n'en est presqu'aucun, si on ose l'avouer, qui, quelqu'artifice qu'on y voulût employer, trompât l'œil autant qu'un tableau de l'artiste le plus médiocre, mais qui n'auroit songé qu'à imiter le vrai. Il y a même quantité des ouvrages de ce grand homme dont le premier aspect doit déplaire à quiconque n'est pas connoisseur, je dis même savant dans le dessin : car les beautés de Raphaël sont de nature à étonner plus les artistes qu'à séduire le commun des hommes. Il est vrai qu'il n'est aucun voyageur qui, à Rome, ne s'écrie en les voyant : *Que cela est beau !* Mais c'est chez la plupart d'entr'eux, un défaut de sincérité que leur inspire la honte de convenir que des choses consacrées par le cri de toutes les nations, ne leur font aucun plaisir. On est instruit, dès l'enfance, qu'il faut regarder Raphaël comme le plus grand des peintres, & lorsqu'il ne fait pas cette impression, on en conclut intérieurement que l'on n'est pas assez connoisseur pour en sentir

toutes les beautés ; mais on se garde d'avouer ce défaut de connoissance, dans la crainte qu'il ne soit pris pour un défaut de sentiment.

Il est plus singulier encore de voir des François, des *Allemands*, des Anglois, sans connoître les arts, ne pas moins se répandre en éloges à la vue du jugement dernier de Michel-Ange Buonarroti, qui certainement est un des plus désagréables tableaux que l'on connoisse. Ces éloges ne partent pas de l'*illusion* qu'il produit ; car on croit pouvoir avancer qu'il n'en fait naître d'aucune espèce, & qu'il est en quelque manière *imaginaire* dans toutes ses parties (1). Ce ne peut donc être que l'effet d'une décence de convention qui cause cette admiration.

Car que peut y appercevoir un homme sans connoissance dans l'art du dessin? Des colosses d'une nature tout à-fait inconnue, une quantité de gros muscles excessivement marqués, capables de donner l'idée que l'auteur a voulu peindre d'hommes doués d'une force extraordinaire, mais qui ne présentent aucun agrément & nulle apparence des vérités de la nature que nous connoissons. La couleur triste & égale qui règne dans ce morceau n'est pas assurément ce qui doit plaire au spectateur, que nous supposons seulement sensible à l'impression du plaisir que cause l'imitation du vrai.

Cependant ce tableau est un des plus célèbres : sa

---

(1) Le célèbre artiste qui connoît bien la langue de l'art, dit que le tableau de Michel Ange est *imaginaire* & non qu'il est *idéal*, parce que l'*idéal* emporte avec lui l'idée du beau : ce tableau n'est pas beau ; il est grand, & sa grandeur elle-même est *imaginaire*. (*Note du Rédacteur.*)

beauté consiste dans la force d'une imagination grande, fière, qui présente à nos yeux des objets sur-humains, sous l'aspect le plus imposant, dans un caractère de dessin chargé & articulé avec excès, mais savant, grand, & qui marque la connoissance la plus profonde de la construction & des formes extérieures du corps humain. Si ce ne sont pas d'exactes vérités, ce sont les exagérations d'un grand génie, & dès-lors elles sont dignes de la plus haute admiration : mais qu'il soit permis de dire qu'elles ne sont bien connues, & ne peuvent l'emporter sur le désagrément de ce tableau, qu'aux yeux de ceux qui sont profondément instruits de la difficulté & de la rareté de ce savoir, & de ce que cette manière, quoique différente du vrai, a de supérieur en elle. On ose du moins croire que personne ne disconviendra que ces beautés ne sont point de celles qui tiennent au plaisir que produit l'*illusion*.

Raphaël, pur dans son caractère de dessin, en est sans doute moins éloigné. Cependant la grandeur de ses idées dans la composition & dans le choix des formes, qui est la suite d'un sentiment sublime des beautés de la nature la plus parfaite ; sa beauté de ses têtes ; où l'on n'admire pas simplement l'imitation de la vérité connue, mais la grandeur de leur caractère, la noblesse du choix, la dignité de l'expression, cette manière ingénieuse & grande de draper & d'annoncer le nud sans affectation, qui ne rappelle cependant aucune étoffe connue, ni même aucun vêtement qu'on puisse regarder comme ayant été en effet celui de quelque nation ; toutes ces beautés, dis-je, sont d'un genre bien supérieur à la simple imitation du vrai. Mais en même-temps, par ce qu'elles ont de

relevé au-dessus des idées communes, elles nuisent à ce premier sentiment de plaisir qu'on attendroit de l'*illusion*.

Si nous passons à l'examen de ceux qui ont eu en partage la grande partie du coloris, sans doute ils sont plus près de l'*illusion* que ceux qui en ont manqué: aussi est-il vrai que le plaisir que font leurs ouvrages, est plus universellement ressenti. Cependant ce n'est point encore ce qui cause principalement l'admiration qu'ils excitent. Ces belles demi-teintes & cette fraîcheur du Corrège & du Titien, qui sont au-dessus des beautés ordinaires de la nature, & qui égalent ce qu'elle produit *de plus parfait*, ne doivent pas être considérées comme pouvant nuire à l'*illusion*; mais il n'en est pas pas moins vrai qu'une couleur plus foible & moins précieuse en pourroit approcher autant & même davantage. D'ailleurs cette belle manière de peindre, ce *faire* large & facile, cette harmonie dont ils nous ont donné les plus beaux exemples, sont en eux l'effet d'un sentiment bien au-dessus des qualités suffisantes, pour produire la simple apparence du vrai. Le Guide, Pietre de Cortone, & quelques autres, semblent approcher davantage de ce qui tient à l'*illusion*. Des vérités plus connues, des graces que l'on voit souvent dans la nature, qu'ils ont su saisir avec art, les rendent plus aimables à tous les yeux; mais combien d'autres beautés ne rencontre-t-on pas dans leurs ouvrages, & qui n'y sont employées qu'avec des vues supérieures à celle de tromper l'œil? Ils ont été plus loin, ils ont voulu le séduire; l'enchanter, & ils y ont réussi. Mais ces maîtres mêmes prouvent encore que les beautés les plus estimées dans la peinture, ne sont pas celles

qui tendent le plus directement à l'*illusion*. Ces deux hommes célèbres, malgré la haute estime qu'ils ont obtenue, n'ont point acquis ce degré d'admiration accordé à Raphaël, au Correge, au Titien, quoique le premier manque de la partie de la couleur, & de l'intelligence du clair-obscur ; que le second soit incorrect ; & le troisième, d'un choix souvent peu noble.

Il semble qu'on peut conclure, d'après de si grands hommes, que l'imitation la plus prochaine du vrai n'est pas le seul but de la peinture ; qu'elle acquiert un degré d'élévation supérieure par l'art qu'elle fait répandre sur la manière dont elle parvient à cette imitation, & que c'est cet art même qui distingue & caractérise les hommes extraordinaires (1).

Que l'on parcoure les grandes parties de la peinture ; on y trouvera nombre de beautés essentielles d'un genre différent de celles qui suffiroient pour approcher le plus près possible du degré d'*illusion* dont elle est susceptible. Dans la composition, nous admirons principalement l'abondance du génie, le choix des attitudes qui présentent l'aspect le plus pittoresque & le plus gracieux ; l'adresse du contraste sans affectation ; cet enchaînement ingénieux des grouppes, soit pour réunir les lumières & trouver de grandes parties d'ombres, afin d'en obtenir les plus grands effets, soit pour disposer un tout, de manière qu'on n'en puisse rien ôter sans le déparer : sorte de poësie, par laquelle le génie se rend maître de la nature, pour l'assujettir à produire toutes les beautés dont l'art peut être susceptible. Et il est

(1) *Voyez* l'article IMITATION, extrait des écrits de deux grands maîtres de l'art.

aisé de sentir que toutes ces parties n'ont qu'un rapport très-éloigné à l'*illusion* proprement dite.

En effet, pour parvenir simplement à ce but, un génie froid & stérile d'ailleurs, qui saisiroit l'action nécessaire à donner à ses figures, & qui la rendroit avec vraisemblance, rempliroit également son objet. Les attitudes les plus naturelles & les plus simples, quoiqu'elles n'eussent rien de pittoresque & de gracieux, suffiroient. Toutes sortes d'aspects seroient égaux, dès qu'il ne s'agiroit que de les rendre avec vérité. Les contrastes ingénieux, l'enchaînement des grouppes & des masses, n'y ajouteroient aucun mérite. On peut toujours prétendre à être vrai, quelque disposition qu'on ait donnée à son sujet; & les distributions parsemées, si désagréables à l'homme instruit, en sont également susceptibles.

A l'égard du dessin, pour atteindre à l'*illusion*, il n'a pas besoin de choix ni d'une correction savante au-dessus de ce qui est apperçu dans la nature par les yeux les moins exercés. Il suffiroit d'y observer ces détails, quelquefois d'un goût mesquin, mais qui rappellent à l'esprit la nature la plus connue.

Le coloris le plus admiré n'est pas même toujours celui qui est le plus vrai. Il n'est sans doute pas véritablement beau, lorsqu'il s'éloigne trop sensiblement de la vérité; mais il a besoin de beaucoup d'autres qualités, pour attirer l'éloge des connoisseurs. Il y faut de la fraîcheur, de la légèreté, une transparence dans certains tons, même au-delà de ce que la nature en laisse appercevoir. Remarquons encore que les coloristes les plus estimés ont un peu outré les beautés qu'ils ont su voir dans la nature. Si quelques

tons dans la chair tendent un peu au vermeil, à de légers bleuâtres, à des grisâtres argentins, ils les ont rendus plus sensibles, comme pour les indiquer aux spectateurs, & leur faire sentir le *savoir* qu'il y a à les découvrir, & à les rendre avec tant d'art; c'eût été passer le but, si ce but consistoit simplement dans l'*illusion*.

Les oppositions de couleur, de lumière & d'ombres seroient encore superflues dans cette supposition, car la nature est toujours vraie, sans tous ces moyens de la rendre plus piquante. Ces suppressions de certaines lumières; que la vérité donneroit, & que l'art éteint, pour augmenter l'harmonie ou l'effet, seroient autant de défauts blâmables, quelque plaisir qui pût en résulter.

Ce n'est pas cependant qu'on prétende approuver ces couleurs factices qui ne sont en effet que le roman de la peinture. Ce qui s'éloigne absolument de la vérité, est toujours repréhensible. Mais c'est encore une preuve qu'il y a, dans cet art, des beautés indépendantes de l'exacte imitation du vrai. Et puisque souvent ces romans pleins de faussetés, mais agréables, plaisent à l'œil même du connoisseur, il en faut conclure que c'est la réunion de plusieurs de ces beautés étrangères à *l'illusion*, qui force en quelque manière à pardonner le défaut d'apparence de vérité.

L'une des plus grandes beautés de l'art, qui a encore moins de rapport avec l'*illusion*, puisqu'elle n'a pas même de fondement dans la nature, & qu'elle est uniquement l'effet du sentiment qui meut l'artiste en opérant, c'est cet art dans le travail, cette sûreté, cette facilité de maître, qui souvent fait toute la diffé-

rence du vrai beau, de ce beau qui excite l'admiration, avec le médiocre qui nous laisse toujours froids. C'est ce *faire* (ainsi que le nomment les artistes) qui distingue l'original d'un grand maître d'avec la copie la mieux rendue, & qui caractérise si bien les vrais talens de l'artiste, qu'une petite partie d'un tableau, même la moins intéressante, décèle au connoisseur que le morceau doit être d'un grand maître (1). C'est ce *faire* enfin, qui, détruit par la lime & le ciselet dans la belle statue du Roi par Bouchardon, lui fait perdre un des principaux mérites qui l'eût fait admirer par la

---

(1) Pour ce qui concerne l'importance du *faire*, il faut distinguer deux genres, même dans la peinture de l'histoire; le genre *grand*, *expressif* & *pur*, & le genre simplement *pittoresque*. Raphaël est à la tête des plus grands maîtres du premier genre, quoiqu'il ne se distingue ni par la perfection du *faire*, ni par l'*illusion*. Mais la beauté du *faire* & le mérite de l'exécution donnent une grande valeur à des tableaux qui, d'ailleurs, ne se distinguent par aucune supériorité de conception, d'expression, de dessin, & qui, sans le mérite du *faire*, seroient mis au rang des ouvrages médiocres. C'est ce genre qu'on peut appeller *pittoresque*, parce qu'il doit sa principale valeur à l'art de peindre proprement dit; il n'y a rien à retrancher, pour ce genre, de ce que M. Cochin établira, jusqu'à la fin de cet article, sur l'importnace du *faire*. Le premier genre a des beautés d'un ordre si supérieur, qu'il peut, à la rigueur, se passer des charmes de la belle exécution; mais ces charmes ajouteroient à son mérite, au moins, ce qui est rare, quand les ouvrages de ce genre ne sont pas trop éloignés de l'œil du spectateur. *Voyez* les articles EXPRESSION, GOUT, IDÉAL, IMITATION. Les tableaux de fleurs, de fruits, de nature morte, &, en général, les tableaux de chevalet, exigent la beauté du *faire*, & obtiennent leur rang en proportion qu'elle y règne avec plus ou moins de supériorité. (*Note du Rédacteur.*)

postérité ; & que Pigale a eu le courage de conserver dans le beau monument qu'il a fait pour la ville de Reims.

Le vrai beau, dans les deux arts, doit joindre aux diverses parties de l'art, la franchise de la touche & la facilité du *faire*; d'où s'ensuit, dans la peinture, la pureté des tons ; &, dans la sculpture, les graces du travail qui termine l'ouvrage & qui ne peut jamais être confié à l'élève. Quelquefois le plus grand maître a moins de correction & de justesse sévère que l'homme médiocre (1), mais son travail, ou rempli de force & de chaleur, ou doué de graces, donne le goût & l'ame à ce qui sort de son pinceau ou de son ciseau. On ne prétend pas que le *faire* soit la seule partie essentielle, mais c'est elle qui couronne toutes les autres ; & l'on croit pouvoir avancer que, quant au plaisir qui en résulte pour le connoisseur, rien ne la peut suppléer. Un artiste médiocre peut recevoir d'un grand maître la composition & les principaux effets de la lumière pour un ouvrage de peinture ; les formes générales & les principales masses pour un ouvrage de sculpture, sans qu'il en résulte une chose vraiment belle, par le défaut de ce sentiment & de ce savoir qui produisent seuls le beau *faire*.

---

(1) Un maître peut être grand parce qu'il a de grandes parties de l'art, quoiqu'il ait moins de *correction* qu'un homme médiocre : mais un maître qui aura une grande *correction* ne sera pas un homme médiocre ; il sera même un grand maître par cette seule partie. Rembrandt est un grand maître sans *correction* ; Michel Ange est un grand maître par la *correction*. On entend ordinairement, par ce dernier mot, la science du dessin. (*Note du Rédacteur.*)

Peut-être sera-t-on étonné que le *faire* soit considéré comme une beauté si essentielle. Il n'est que trop de gens qui, faute de le bien connoître, le regardent comme une sorte de méchanisme. C'est une erreur; elle est particulièrement bien sentie par les artistes, & ils conviendront qu'entre un ouvrage médiocre & un excellent, il n'y a souvent que cette différence.

On en sera moins surpris, si on observe que, même dans la poësie, il y a un *faire* qui est extrêmement essentiel, & qui achève d'y donner toute la supériorité & la perfection dont elle est susceptible. L'art de faire facilement de beaux vers, ou du moins de donner à des vers *faits* difficilement, l'apparence de la facilité, celui de s'énoncer avec justesse, avec force, ou avec grace, enfin la poësie de style est-elle autre chose? Les sentimens que Pradon donne à Phèdre, dans sa tragédie, sont à-peu-près les mêmes que ceux que Racine lui a prêtés : mais quelle différence dans la manière de les exprimer (1)! Que de conteurs peuvent employer les mêmes idées que Lafontaine! Mais, si l'on peut hasarder cette expression, combien son *faire* est au-dessus du leur!

Pour achever de prouver cette assertion par des exemples sensibles & connus, je ne citerai que quelques ouvrages modernes. On a vu, dans une exposition

---

(1) Si Racine eût écrit sa tragédie en prose, & qu'il l'eût donnée à Pradon pour la mettre en vers, la tragédie de Racine, versifiée par Pradon, auroit eu du succès au théâtre, parce que la poësie de style, qu'on peut appeller le *faire* poëtique, s'y remarque foiblement, mais elle n'auroit été qu'un mauvais ouvrage à la lecture. (*Note du Rédacteur.*)

publique, deux bas-reliefs imités l'un par Chardin, l'autre par Oudry. Ce dernier étoit un très-habile homme, & peignoit avec facilité: l'*illusion* étoit égale dans les deux tableaux, & l'on étoit obligé de toucher l'un & l'autre pour s'assurer que ce fût de la peinture. Cependant les artistes & les gens de goût n'admettoient aucune égalité entre ces deux ouvrages.

En effet, le tableau de Chardin étoit autant au-dessus de celui d'Oudry, que ce dernier étoit lui-même au-dessus du médiocre. Quelle en étoit la différence: si non ce *faire* que l'on peut appeller magique, spirituel, plein de feu, & cet art inimitable qui caractérise si bien les ouvrages de Chardin (1)?

L'un des genres de peinture où le vrai est le plus essentiel, c'est certainement celui que M. Vernet pratique avec tant d'éclat. Cependant, quelque admirable que soit le degré de vérité auquel il est parvenu, si la touche n'étoit pas aussi spirituelle, & son exécution aussi facile & aussi animée, il ne seroit pas ce grand peintre si justement admiré de tous les artistes.

Concluons donc que les connoisseurs & le public sont en droit d'exiger ce vrai qui semble tendre à faire

(1) Cet exemple prouve beaucoup pour le genre dont il s'agit, & dans lequel nous sommes convenus que le *faire* décide la supériorité; mais nous doutons qu'il prouve de même pour le grand genre de l'histoire, la haute poésie de la peinture, où la noblesse de la conception, la vérité de l'expression, & la beauté des formes doivent l'emporter sur toutes les autres parties de l'art. Comparons un beau tableau de Raphaël, avec un autre bon tableau, mieux peint, d'un plus beau *faire*, & représentant le même sujet, mais inférieur de conception, d'expression & de dessin; Raphaël perdra-t-il sa supériorité? (*Note du Rédacteur.*)

illusion ; que tout ouvrage qui s'en éloigne trop est très-répréhensible, quelques beautés qu'il ait d'ailleurs ; *mais que* cependant ce n'est pas la seule beauté de l'art, *que ce* n'est pas même celle qui sert le plus à distinguer l'excellent artiste d'avec le médiocre, & que ce n'est point celle enfin qui constitue le sublime de l'art. (*Article extrait des œuvres diverses de M.* Cochin.)

I M

IMAGE, (subst. fém.). *Images* qui se peignent à l'esprit, & qu'on nomme plus ordinairement *idées*. *Voyez l'article* Imagination.

Images (*icones*), nom que l'on donne aux tableaux qui sont l'objet du culte relatif des chrétiens du rit grec : ils regarderoient comme une idolâtrie de rendre hommage à des figures sculptées. Leurs tableaux qui se font aujourd'hui comme ils se faisoient il y a plusieurs siècles, sans qu'on se pique ou qu'on se permette d'ajouter à l'art aucune perfection nouvelle, peuvent donner une idée de ce qu'étoit devenue la peinture chez les Grecs du bas-empire. Le dessin en est roide, sans vie, sans expression ; la couleur en est monotone & rembrunie. Ces mauvais tableaux sont souvent très-richement ornés. On a coutume d'entourer les têtes d'une auréole en relief : elle est d'or, d'argent, de cuivre doré, suivant la fortune du propriétaire, souvent même elle est chargée de pierreries. Quelquefois on recouvre le tableau entier, excepté la face, d'une plaque d'argent ou de vermeil, sur laquelle est indiqué en bas-relief le dessin de la draperie qui se trouve peinte sur l'*image*, & l'on encadre cette plaque de

pierres précieuses. Ces tableaux doivent être peints sur bois, & suivant les anciens procédés & la vieille ignorance de l'art. La superstition grecque regarde comme profanes les productions de l'art moderne exécutées sur toile. Dans les pays du rit grec, où il se trouve des peintres artistes, ils ne sont point chargés de peindre les *images* saintes; on s'adresse toujours aux peintres imagers; ils font une classe à part, & ne dégraderont jamais leur art sacré par aucune connoissance de l'art profane.

Parmi nous, on appelle *images*, les estampes grossièrement gravées, qui sont offertes à la dévotion ou à l'amusement du peuple. Elles sont ordinairement enluminées. Le commerce de ces mauvaises *images* a plus enrichi de marchands que celui des estampes. (*Article de M.* LEVESQUE.)

IMAGINATION, (subst. *fém.*). Faculté que possède l'esprit, de se former des *images*, des *idées*, & de les combiner entr'elles. Si les images se succèdent avec une telle impétuosité que l'esprit ne puisse les combiner & en former un jugement, l'*imagination* devient folie.

Une grande vivacité d'*imagination* n'est point une qualité nécessaire à l'artiste, elle contrarieroit trop la lenteur des opérations de l'art. Un écrivain mettroit en peu de temps sur le papier plus d'images que le peintre n'en peut tracer au pinceau dans le cours de la plus longue vie. Le Sculpteur, à cet égard, est encore traité moins favorablement que le peintre, puisque son art opère avec encore bien plus de lenteur.

L'artiste, tourmenté par l'abondance de son *imagi-*

nation, & plus pressé de représenter les images qui s'offrent en foule à son esprit, qu'occupé de leur donner toute la valeur qu'elles peuvent recevoir de son art, ne fera que des esquisses d'autant plus imparfaites, qu'au moment même où il voudra les tracer, sa pensée se remplira d'images nouvelles qu'il sera impatient de produire. Il sera fou comme artiste, parce que son *imagination* ne lui laissera pas le temps de combiner, suivant les moyens de son art, les images qu'elle lui présentera trop abondamment.

C'est la netteté, &, si l'on peut parler ainsi, la fixité d'*imagination* qui lui est nécessaire. Il faut qu'il se représente bien clairement les images qui appartiennent au sujet qu'il veut traiter; qu'il les voie comme si elles avoient une existence physique; qu'il les juge pour adopter les unes & rejetter les autres; qu'il les combine pour les ordonner de la manière plus favorable à sa composition; qu'il se les rende fixes & permanentes, pour les examiner dans toutes leurs parties, les éclairer, les colorer de la manière la plus avantageuse à son objet.

Si le peintre voit les images qui deviendront les figures de son tableau, agissantes comme elles le seroient dans la nature, il ne manquera pas de leur donner de la vie, du mouvement, de l'expression; & ce mouvement sera juste, & cette expression sera précisément celle que doivent avoir les personnages dans l'action supposée. Telle étoit sans doute l'*imagination* sage de Raphaël, bien préférable à l'*imagination* vive & abondante de *la Fage.*

Il est inutile d'avertir qu'une telle *imagination* ne peut être le fruit que d'une longue étude bien faite.

Pour se former des images qui aient de belles formes ; il faut connoître ces formes, & par conséquent bien posséder la partie du dessin. Pour se les former agissantes convenablement au sujet, il faut avoir bien examiné tous les mouvemens de l'homme, suivant les diverses actions qu'il se propose. Pour les voir avec l'expression convenable, il faut avoir observé les changemens que toutes les affections de l'ame, & même leurs plus légères nuances, opèrent sur les traits & dans toutes les parties du corps. Pour se les représenter bien éclairées, bien colorées, il faut connoître tous les jeux de la lumière, tous les effets des couleurs. Mais les études les plus opiniâtres seront stériles, si l'artiste n'a pas reçu de la nature le genre d'*imagination* convenable à son art. (*Article de M.* LEVESQUE.)

IMITATION, (subst. fém.). L'artiste prend pour objet de son *imitation* ou la nature, ou les artistes qui l'ont précédé. Ecoutons Mengs sur l'*imitation* de la nature.

(*Imitation de la nature*). On dit que la peinture est une *imitation* de la nature. Veut-on faire entendre par ce mot *imitation*, que la nature, qui en est l'objet, est plus parfaite que l'art qui l'imite ? cela ne sera pas généralement vrai. La nature, il en faut convenir, offre des parties qu'il est impossible à l'art d'imiter, ou dans lesquelles au moins l'*imitation* restera toujours fort imparfaite : telle est la partie du clair-obscur. Mais d'un autre côté, il est une partie dans laquelle l'art peut se montrer vainqueur de la nature elle-même, & cette partie est la beauté.

La nature, dans ses productions, est sujette à de nombreux

nombreux accidens. L'art, qui n'a pour opérer que des matières passives & obéissantes, se rend maître des ouvrages de sa création, choisit dans la nature entière ce qu'elle a de plus parfait, rassemble des parties de plusieurs tous, & la beauté de plusieurs individus. Il peut donc représenter l'homme plus beau qu'il ne l'est en effet dans la nature. Où trouvera-t-on réunis, dans le même sujet, l'expression de la grandeur d'ame, les belles proportions du corps, la vigueur jointe à la souplesse, la fermeté jointe à l'agilité? Quel individu jouit d'une santé parfaite qui ne soit jamais altérée par les besoins & les travaux, & dont les altérations n'auront pas en même-temps dégradé la beauté ? Mais l'art peut exprimer constamment ce qui est si rare dans la nature : la régularité dans les contours, la grandiosité dans les formes, la grace dans l'attitude, la beauté dans les membres, la force dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, l'adresse dans les bras, la franchise sur le front & entre les sourcils, l'esprit dans les yeux, la santé sur les joues, l'affabilité sur les lèvres.

Que l'artiste donne de la force & de l'expression à toutes les parties de l'homme; qu'il varie l'expression & la force, suivant les différentes circonstances dans lesquelles l'homme peut se trouver; & bientôt il reconnoîtra que l'art peut surpasser la nature. Comme ce n'est pas dans une fleur que tout le miel se trouve rassemblé, que chaque fleur en contient une partie dont l'abeille compose son trésor; de même l'artiste choisit ce que la nature a de meilleur & de plus beau, &, par ce moyen, il répand sur l'ouvrage de l'art, une grace, une expression, une beauté supérieure à la nature.

Mais quoiqu'il soit accordé à l'art de surpasser la nature en beauté, que l'artiste ne pense pas cependant que l'art est actuellement parvenu à ce degré suprême de perfection, & qu'on ne peut aller plus loin. Cette idée seroit fausse, & ne pourroit que nuire à l'artiste. Jusqu'à présent, entre les modernes, aucun n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs avoient tracée : car, depuis la renaissance des arts, on n'a eu pour but que le vrai & l'agréable, au lieu de prendre le beau pour objet. Et quand même quelques artistes modernes auroient porté au plus haut degré les parties qu'ils possédoient, il reste encore à ceux qui cherchent la perfection, à réunir ces parties dispersées, & à en faire un ensemble. Loin que l'artiste se décourage, parce qu'il s'est vu dévancé par de grands maîtres, il doit au contraire s'enflammer davantage par l'idée de leur grandeur, & s'animer à lutter contre eux. Ne fit-il que marcher sur leurs traces, il lui seroit encore glorieux d'être vaincu en leur disputant la palme; car celui qui cherche le sublime de l'art est grand même dans ses moindres parties.

Mais ce qui doit engager à faire de nouveaux efforts c'est que jusqu'ici les efforts n'ont pas été dirigés vers le véritable but, & que, de tous les peintres dont nous avons les ouvrages, aucun n'a cherché la route de la haute perfection. Les Italiens, quoiqu'ils aient tenu le premier rang entre les artistes, en ont toujours été détournés par la vanité, l'indigence ou l'appas du gain.

Comme la perfection est purement idéale, & ne se trouve dans aucun individu, il en est de même de la beauté qui est la perfection de la matière considérée

comme figurée & visible. L'artiste qui veut produire le beau, doit s'élever au-dessus de cette matière imparfaite, ne rien *faire* qui n'ait sa cause dont il puisse rendre raison, & ne rien souffrir d'inanimé. Son génie doit donner à la matière, par le secours du choix, la perfection qui lui manque. Son plus grand soin doit être de déterminer les motifs de ce qu'il fait, & de n'avoir dans tout son ouvrage qu'un motif principal, afin qu'il n'y ait qu'une cause de perfection. La perfection se trouve par gradation dans la nature; de même l'artiste donnera donc à chaque chose des expressions différentes, qui toutes concourront à l'expression *principale*; & cette expression sera la cause de la perfection de l'ouvrage. Par ce moyen, le spectateur reconnoîtra l'idée de chaque chose en particulier, & dans toutes ensemble, l'idée ou la cause du tout: alors il sentira la beauté de l'ouvrage qui sera le résultat du concours de toutes les parties, & son ame en sera touchée; car chaque partie ayant une cause & un esprit, l'ensemble aura lui-même un esprit dont il sera animé, & qui sera la cause de sa perfection.

L'*imitation* est la première partie de la peinture, mais non pas la plus belle. Ce qui approche de l'idéal est justement regardé comme plus parfait que ce qui se borne à une *imitation* purement individuelle; mais comme l'art est formé de ces deux parties, l'*imitation* & l'*idéal*, le plus grand maître est sans contredit celui qui possède l'une & l'autre à la fois. L'idéal, qui est la première cause du goût, peut être considéré comme l'ame, & l'*imitation*, comme le corps. Cette ame ou cette cause doit choisir dans le spectacle entier de la nature les parties les plus belles, sans néanmoins pro-

duire des chofes nouvelles & impoffibles ; en effet, l'art feroit alors dégradé, puifqu'il perdroit, pour ainfi dire, fon corps, & que fes beautés deviendroient inintelligibles pour le fpectateur. Si un tableau eft compofé des plus belles parties qu'offre la nature, mais de forte que chaque partie femble naturelle & vraie, le bon goût fe trouvera dans tout l'ouvrage, fans qu'on ait négligé la partie de l'*imitation*.

Un peintre, qui fe borneroit à la fimple *imitation*, feroit bien une tête ou une main d'après une belle perfonne ; encore cette partie feroit-elle rendue avec toutes les petites imperfections qui fe rencontrent ordinairement dans la nature, & il ne fauroit pas choifir le meilleur du bon, pour en faire un ouvrage qui approchât de la perfection idéale ; mais le peintre d'un ordre fupérieur prendra feulement ce qu'il y a de beau dans la nature, en omettant tout ce qui eft gratuit ou mauvais, & en rejettant même les belles parties qui peuvent fe rencontrer dans la nature, fans être bien d'accord l'une avec l'autre ; comme, par exemple, un corps charnu & robufte avec des mains délicates & maigrelettes, le fein d'une femme belle & potelée avec un col maigre & un corps élancé, &c. : car toutes ces parties peuvent être fort belles prifes chacune féparément ; mais elles feront un mauvais effet, fi on les met enfemble dans un ouvrage de l'art, quoiqu'elles fe rencontrent fouvent ainfi réunies dans la nature.

Je conclus donc que le peintre, qui poffède la partie de l'*imitation*, eft un habile ouvrier ; mais que pour l'idéal, il doit être favant, & joindre un efprit philofophique à une profonde connoiffance de la nature ;

& comme il ne peut parvenir à cette perfection, sans posséder auparavant le mérite de l'*imitation*, on ne peut s'empêcher d'avouer qu'il est bien plus estimable que s'il avoit renfermé son talent dans ce premier degré de l'art.

Citons ici M. le Chevalier Azara, l'ami, l'éditeur & le commentateur de Mengs. Croire, dit-il, que l'*imitation* est d'autant plus belle qu'elle est plus exacte, c'est une erreur. Qu'a de commun l'*imitation* avec la beauté? L'*imitation*, sans doute, a son mérite particulier; mais si l'original n'est pas beau, la copie ne peut certainement être belle, quelque ressemblante qu'elle soit d'ailleurs. La beauté consiste dans l'union de la perfection & de la grace, & tout ce qui n'a pas ces deux qualités, ne sauroit être beau.

Tous les tableaux de l'école flamande, pour ainsi dire, sont des imitations parfaites de la nature. Cependant quiconque a le moindre goût, ne peut y trouver une véritable beauté. Ce sont, sans contredit, de belles copies pour ceux qui s'arrêtent au méchanisme de l'art, & qui n'y cherchent rien de plus; & l'on peut appliquer ici un axiome de Quintilien: *Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione.*

Mengs passoit pour avoir dans l'esprit de la singularité; mais ce n'est pas dans ce qu'il a dit sur l'*imitation* qu'il est singulier, & M. Reynolds, qu'on n'accuse pas de bisarrerie, s'exprime de même. L'ambition du véritable peintre, dit-il, doit aller plus loin que la simple *imitation* de la nature. Au lieu de chercher à séduire par la fidélité, par la minutieuse exactitude de ses *imitations*, il faut qu'il tâche de donner, par

la grandeur de ses idées, toute la perfection possible aux objets qu'il traite; & au lieu de briguer des éloges stériles en trompant l'œil des spectateurs, il doit s'efforcer à mériter un nom célèbre en captivant leur *imagination*.

Le principe que j'avance ici, que la perfection de l'art ne consiste point dans une simple *imitation*, est loin d'être nouveau & singulier : il est fondé sur l'opinion générale de la partie éclairée du genre humain. Les poëtes, les orateurs, les rhéteurs de l'antiquité s'accordent unanimement à dire que la perfection, dans tous les arts, consiste dans une beauté idéale supérieure à tout ce qu'on trouve dans la nature actuelle. Ils citent continuellement, pour expliquer leurs idées, la pratique des peintres & des sculpteurs de leur temps, mais particulièrement celle de Phidias, l'artiste favori de l'antiquité : & comme s'ils n'avoient pu exprimer assez leur admiration pour ce génie extraordinaire, en disant simplement ce qu'ils savoient de ses ouvrages, ils ont eu recours à l'enthousiasme poétique, en appellant inspiration, don du ciel, la faculté de trouver la beauté idéale. Ils supposent que l'artiste, pour remplir son esprit de l'idée parfaite du beau, s'est élevé jusqu'aux régions éthérées. « Celui, dit Proclus, » qui prend pour modèles les formes de la nature, » & qui se borne à les imiter exactement, ne pourra » jamais atteindre à la beauté parfaite; car les pro- » ductions de la nature sont pleines d'imperfections, » & par conséquent loin de pouvoir servir de modèles » de beauté. Aussi Phidias, lorsqu'il voulut produire » son Jupiter, ne chercha-t-il point à copier quelque » objet que la nature lui auroit présenté; mais il ne

» suivit que l'image qu'il s'en étoit formée d'après la » description d'Homère ». Et Cicéron parlant aussi de Phidias, dit : « que cet artiste, voulant faire la » statue de Minerve & de Jupiter, ne prit point pour » modèle quelque figure humaine ; mais que s'étant » formé dans son imagination une idée plus parfaite » de la beauté, il en faisoit constamment l'objet de » ses contemplations, & employoit tous ses efforts » pour la produire de même au jour ».

Les modernes, continue M. Reynolds, ne sont pas moins convaincus que l'étoient les anciens de ce pouvoir supérieur de l'art, & ne connoissent pas moins ses effets. On trouve dans chaque langue des mots propres pour exprimer cette perfection : le *gusto grande* des Italiens, le *beau idéal* des François, le *gréat style*, le *genius* & le *taste* des Anglois sont différentes dénominations de la même chose. C'est, disent-ils, cette dignité intellectuelle qui ennoblit la peinture, qui sert à distinguer cet art du simple mécanisme, & qui produit aisément ces grands effets auxquels l'éloquence & la poësie ne parviennent que difficilement par des efforts lents & repétés.

C'est par l'étude & l'expérience que l'artiste parvient à créer ces grands effets. C'est par l'expérience seule qu'il parvient à découvrir ce qui est difforme dans la nature ; ou, pour m'exprimer en d'autres termes, ce qui est purement individuel & non idéal, de sorte que toute la beauté & toute la grandeur de l'art consistent, selon moi, à s'élever au dessus des formes individuelles, & à éviter les particularités locales & les petits détails de toute espèce. Il n'y a que celui qui, par une longue habitude d'observer, est parvenu à

tres pour la partie dans laquelle chacun d'eux a excellé.

Raphaël eſt lui-même un exemple de l'utilité qu'un artiſte peut retirer de l'*imitation* de ſes prédéceſſeurs. Il avoit reçu de Pérugin, ſon maître, la manœuvre de l'art & la pratique d'un deſſin exact & correct : il prit à Florence, dans les ouvrages du Maſſacio, une première idée de l'antique, & celle d'une meilleure manière de draper.; dans les ouvrages de Michel-Ange, la grandeur du trait; dans ceux de Barthélemi de Saint-Marc, l'art d'empâter plus fortement ſes couleurs, & d'aggrandir ſes maſſes.

Après avoir copié dans les meilleurs maîtres quelques-unes des parties dans leſquelles ils ont excellé, il faut chercher dans la nature, & y copier des parties ſemblables : c'eſt ainſi que l'on compare la nature à l'art le plus exquis, & qu'on apprend comment la nature doit être vue par le grand artiſte.

Mais plus encore que les meilleurs artiſtes modernes, l'antique & la nature doivent être les principaux objets de l'*imitation ;* ils ont été les maîtres des plus grands maîtres, & c'eſt à eux ſur-tout qu'il faut demander des leçons. Ce qui eſt véritablement dangereux, c'eſt de ſe traîner ſur les traces d'un ſeul artiſte : on chargera ſes défauts, & l'on n'aura jamais toute ſa beauté; aucun imitateur d'un ſeul maître ne s'eſt fait un grand nom; les élèves de Raphaël lui-même n'auroient laiſſé qu'un nom obſcur, s'ils n'avoient pas eu des parties qui les diſtinguent de leur maître.

Le Pouſſin a beaucoup vu, beaucoup étudié, beaucoup obſervé; mais il a peu copié. Il ſe contentoit

même de faire de légères esquisses des choses remarquables qu'il trouvoit dans les antiques; ce qu'il ne faut entendre cependant que des antiques inférieures qui lui fournissoient des objets intéressans pour le costume. Il disoit souvent que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en se fatiguant à les copier. Mais s'il a peu copié, il a beaucoup imité.

S'il est dangereux de se rendre copiste ou même imitateur servile, il faut convenir que c'est à l'*imitation* bien entendue que l'art doit ses progrès, puisqu'on doit reconnoître que si les artistes n'avoient pas mis à *profit* les découvertes de leurs prédécesseurs, l'art seroit toujours demeuré dans l'enfance de la barbarie. Un maître a détruit la roideur des formes, un autre la sécheresse du pinceau, un autre la symmétrie gothique de la composition : si ces maîtres n'avoient pas eu d'imitateurs, ces défauts dégraderoient l'art encore aujourd'hui comme du temps de nos pères.

L'*imitation* est non-seulement utile dans les premiers pas de la carrière, elle l'est dans tout le cours de la vie. Sans elle, l'imagination, livrée à elle-même, s'affoibliroit, tomberoit dans la langueur, & ne feroit que se promener dans le cercle qu'elle auroit déjà parcouru. Mais par l'*imitation*, on varie ses conceptions, & l'on parvient même à leur imprimer le caractère de l'originalité. Que cette *imitation* libre, originale, créatrice, prenne le titre d'émulation; elle fera toujours l'effort d'un artiste pour prendre dans ses rivaux existans ou passés, les qualités qui les distinguent & qu'il veut surpasser encore.

L'invention, dit M. Reynolds, est une des plus grandes qualités caractéristiques du génie ; mais si l'on consulte l'expérience, on trouvera que c'est en se rendant familières les inventions des autres qu'on apprend à inventer soi-même, ainsi qu'on s'habitue à penser en lisant les idées d'autrui.

C'est avoir fait un grand pas dans la carrière de l'art que d'être parvenu à former assez son goût pour connoître & apprécier les beautés des productions des grands maîtres ; car la seule conscience de ce goût qu'on aura pour le beau, suffira pour élever l'esprit, & l'affecter d'un noble orgueil, semblable en quelque sorte à celui qu'il pourroit concevoir s'il avoit produit lui-même les objets qu'il admire. Notre esprit ainsi vivement échauffé par le contact de ceux à qui nous voudrions ressembler, acquerra immanquablement plus ou moins de leur manière de penser, & recevra quelques étincelles de leur feu & quelques rayons de leur éclat. Cette disposition à prendre involontairement l'air & les manières de ceux avec qui nous vivons, disposition si forte dans l'enfance, nous la conservons pendant toute notre vie, avec cette seule différence que, dans la jeunesse, l'esprit est plus souple & plus capable d'*imitation*, au lieu que, dans un âge plus avancé, il devient plus dur & demande à être échauffé & amolli avant qu'il puisse recevoir une impression profonde.

Les conceptions des grands maîtres doivent nous servir d'aliment à tous les âges. Elles ne sont pas seulement une nourriture propre à notre jeunesse, mais encore une substance capable de donner de la vigueur à notre maturité. L'esprit humain peut être comparé à

un terrein ſtérile par lui-même & qui ne produit point de fruits, ou ne donne au moins que de miſérables fruits acerbes & ſauvages, s'il n'eſt pas fortifié ſans ceſſe par une matière étrangère.

Le plus vaſte génie que la nature puiſſe produire, n'eſt pas aſſez riche par lui-même pour tirer tout de ſon propre fonds; celui qui ne veut mettre à contribution aucun eſprit que le ſien même, ſe trouvera bientôt réduit, par ſon extrême pénurie, à la plus miſérable de toutes les *imitations;* celle de ſes propres ouvrages. Il ſe verra obligé de répéter de nouveau ce qu'il aura déjà pluſieurs fois repété.

Se reſtreindre à l'*imitation* d'un ſeul maître eſt un moyen de ne jamais l'égaler : mais comme le peintre qui raſſemble dans une ſeule figure les beautés éparſes dans un grand nombre d'individus, produit une beauté ſupérieure à la plus belle nature individuelle; de même l'artiſte qui aura le talent de réunir les beautés de pluſieurs maîtres, approchera beaucoup plus de la perfection qu'aucun de ces maîtres.

Si Carle Maratte, qui imita Raphaël, le Guide, les Carrache, André Sacchi, conſerva toujours une certaine peſanteur dans l'invention, dans l'expreſſion, dans le deſſin, dans le coloris, dans l'effet général, il faut l'attribuer au génie peu vigoureux qu'il avoit reçu de la nature. L'*imitation* peut aider & nourrir le génie; elle ne le donne pas, & Maratte, qui cherchoit à imiter les meilleurs modèles dans chaque partie de l'art, n'a jamais, dans aucune, pu égaler aucun d'eux, ni ajouter un talent qui lui fût propre au talent qu'il imitoit.

Il eſt encore une autre ſorte d'*imitation* qu'on

appelle plagiat quand on en parle en mauvaise part; & c'eſt preſque toujours en mauvaiſe part que l'on en parle lorſqu'il s'agit d'un artiſte moderne. On emploie des termes plus honorables, quand il eſt queſtion d'artiſtes dont le temps a conſolidé la réputation. Cette *imitation* conſiſte à emprunter une penſée, un mouvement, une attitude, un ſite, un acceſſoire, une figure & quelquefois pluſieurs.

Quelquefois ces emprunts ſont faits avec tant d'adreſſe, qu'il eſt très-difficile de les reconnoître, ſurtout quand on tranſporte une figure d'un tableau d'un certain genre dans un tableau d'un genre très-différent, quand on prend une figure nue pour la draper ou une figure drapée pour en faire une figure nue, ou qu'on en change la plus grande partie de l'ajuſtement, ou quand la manière de l'artiſte qui emprunte eſt très-différente de la manière du premier auteur. Un peintre françois qui a joui toute ſa vie d'une grande réputation qui s'eſt affoiblie après ſa mort, & qui ſe diſtinguoit par une ſorte d'agrément que ſes admirateurs prenoient pour de la grace, empruntoit ſouvent des figures, des grouppes, des chaumières à des peintres allemands, flamands & hollandois dont le deſſin & toute la manière étoit fort différente de la ſienne. On ne reconnoiſſoit plus ces objets traités ſèchement & ſans grace par les premiers auteurs, quand il les avoit déguiſés par des ajuſtemens pittoreſques, ou par le ragoût de ſon pinceau.

On eſt aſſez généralement convenu d'abſoudre du crime de plagiat les artiſtes qui empruntent même des figures entières aux grands maîtres de l'antiquité. On ſait que, dans le tableau du *Pyrrhus ſauvé*, le Pouſſin

a repréſenté plusieurs fois la figure antique du gladiateur ſous différens aſpects, & que, dans ſon tableau de l'extrême-onction, il a pris même en grande partie la compoſition du bas-relief antique qui repréſente la mort de Méléagre. Le tranſport d'un art à un art différent, peut rendre l'emprunt plus excuſable. Ainſi le Pouſſin a été regardé comme original lorſqu'il a tranſporté, preſque ſans y rien changer, le gladiateur dans un de ſes tableaux, & le Gros n'a été regardé que comme un copiſte d'un talent ſupérieur, quand il a imité en ſculpture, avec des changemens conſidérables, une ſculpture antique. C'eſt que les deux arts de peinture & de ſculpture différent dans les moyens *qu'ils* emploient pour imiter la nature ou les ouvrages de l'art; que le ſculpteur qui imite un ouvrage de ſculpture ne fait que copier des formes par le même procédé que le premier auteur a ſuivi, & que le peintre qui imite ou qui même copie un ouvrage de ſculpture, imite les formes par un moyen différent de celui qu'employoit le premier auteur, y ajoute encore la couleur qui ne ſe trouve pas ſur le premier ouvrage, & eſt ſoumis d'ailleurs à la néceſſité de vaincre une ſurface plate pour lui donner l'apparence du relief.

Cependant, comme le remarque M. Reynolds, un peintre qui prend une idée d'un autre peintre, moderne même, mais qui n'eſt pas ſon contemporain, & qui l'adapte à ſon ouvrage de façon qu'elle paroiſſe en faire naturellement partie, peut à peine être accuſé de plagiat. Mais ſi, loin de craindre l'accuſation de plagiat, il veut encore mériter de la gloire, qu'il entre en rivalité avec ſon modèle & ſe rende propre l'idée qu'il emprunte en ajoutant à ſa beauté. On ſait ce

qu'on a dit des plagiats, ou emprunts poëtiques : *Quand on vole, il faut tuer son homme.*

Personne n'a possédé dans un plus haut degré que Raphaël le don de l'invention. Mais quoiqu'il semblât pouvoir se contenter de ses richesses naturelles sans emprunter à ceux qui étoient moins opulens que lui, on apperçoit que lorsqu'il composa l'un des derniers & des plus grands de ses ouvrages, il avoit sous les yeux des études faites d'après le Massaccio.

En effet, dit M. Reynolds, il est aisé de reconnoître qu'il a employé deux belles figures de saint Paul copiées d'après cet artiste : il s'est servi de l'une pour son saint Paul prêchant à Athènes, & il a placé l'autre dans son tableau du même saint qui punit Elymas le magicien. Il a aussi emprunté du Massaccio la figure qui, dans la prédication de saint Paul, se trouve placée entre les auditeurs, ayant la tête enfoncée dans la poitrine & les yeux fermés, comme une personne ensévelie dans de profondes réflexions.

Le changement le plus considérable qu'a fait Raphaël à ces deux figures de saint Paul, consiste dans l'addition de la main gauche qui ne se trouve point à l'original.

Pour son sacrifice à Listrie, il a pris toute la cérémonie représentée sur un bas-relief antique qu'on a publié depuis dans l'*Admiranda Romanarum antiquitatum vestigia.* On pourroit produire un grand nombre d'autres exemples qui prouvent que Raphaël n'a pas dédaigné de puiser ailleurs que dans sa propre pensée.

Et il faut encore remarquer que l'ouvrage du Massaccio, où Raphaël a pris si librement ces figures, se trouve placé dans une église de Florence & par conséquent à peu de distance de Rome. Il n'a donc pu

regarder

regarder cette *imitation* comme un plagiat déshonorant, puisqu'il devoit être persuadé qu'il ne manqueroit pas d'être bientôt découvert. Il étoit, au contraire, bien convaincu que ces emprunts ne pourroient nuire à la réputation qu'il avoit acquise pour l'invention ; &, en effet, il n'y a que ceux qui ne connoissent ni les matériaux ni la manière de les employer pour la composition des grands ouvrages, à qui de telles *imitations* puissent inspirer une opinion désavantageuse à cet admirable maître.

Il ne faut pas cependant que cet exemple séduise des artistes qui, n'ayant pas les grandes qualités des conquérans, ne seroient traités que de voleurs. Ce n'est point avec le défaut absolu d'idées personnelles, qu'il faut prendre aux autres leurs idées. Pour voler impunément, il faut être riche, & si l'on dérobe à ses prédécesseurs ou à ses contemporains, il faut être en état de restituer à la postérité.

Mais quand on a soi-même de grandes richesses & le talent de les faire valoir, on peut encore faire valoir celles d'autrui. La masse de ces richesses personnelles & empruntées ne faisant plus qu'un même fonds ; augmente le trésor de la république des arts. C'est en imitant les grands maîtres qu'on devient un grand maître soi-même, & ce qui fut autrefois une erreur des naturalistes, est pour les artistes une grande vérité : le serpent ne devient dragon qu'en dévorant un serpent : *Serpens, nisi serpentem comederit, non fit draco.* (*Article extrait des ouvrages de MM.* Reynolds *&* Mengs).

IMPRESSION, (subst. fém.). Ce mot exprime la sensation qu'excitent les ouvrages de l'art dans

l'ame des spectateurs. On dit d'un tableau qu'il fait une vive *impression*, une *impression* profonde; qu'il ne fait qu'une foible *impression*, ou même qu'il n'en fait aucune.

On appelle aussi *impression* la préparation d'une toile, d'un paneau, destinés à être recouverts par le travail du peintre; on donne le même nom à la peinture à couches plates qu'on emploie dans les bâtimens, & enfin à l'art d'imprimer sur le papier ou sur quelqu'autre substance, le travail des planches gravées sur bois ou sur cuivre. Ces opérations sont toutes mécaniques, & doivent être renvoyées au dictionnaire de la pratique des arts.

IMPROVISATEUR, (subst. masc.) Les Italiens nomment *improvisatori*, les poëtes qui font des vers sur le champ, sur quelque sujet qu'on veuille leur proposer. M. Reynolds a fait l'application de ce nom aux peintres qui se piquent de faire des tableaux à la hâte, & sans avoir le temps de réfléchir.

Ce ne sont point, dit-il, les ouvrages faits à la hâte, qui passent à la postérité, & qui bravent la critique. Je me rappelle qu'étant un jour à Rome, occupé à admirer le gladiateur dans la compagnie d'un sculpteur habile, comme je remarquois l'esprit avec lequel cette statue étoit exécutée, ainsi que l'attention scrupuleuse que l'artiste a donnée au jeu de chaque muscle, dans cette attitude momentanée de la force, il me dit qu'il étoit persuadé que, pour faire un ouvrage si parfait, il falloit presque la vie entière d'un homme.

Dans la poësie qu'on peut regarder comme la sœur

de la peinture, tout ce qui est fait à la hâte est bientôt oublié. Sur cette matière, le précepte & l'exemple d'un grand poëte, méritent toute notre attention. L'Abbé *Métastasio*, qui jouit dans toute l'Europe d'un nom si célèbre & si bien mérité, commença sa carrière par être *improvisateur*, espèce de poëtes assez commune en Italie. Il n'y a pas long-temps qu'un de ses amis lui demanda s'il ne croyoit pas que l'habitude qu'il avoit contractée dans sa jeunesse, d'inventer & de réciter des vers *ex abrupto*, dût être considérée comme un heureux commencement de son éducation. Il répondit qu'il pensoit au contraire, que cet exercice lui avoit été fort nuisible, parce qu'il lui avoit donné l'habitude de la négligence & de l'incorrection qu'il avoit eu dans la suite bien de la peine à vaincre, pour y substituer une habitude contraire ; celle de mettre du choix dans ses pensées, & de les exprimer avec justesse & précision.

Quelqu'extraordinaire que puisse paroître ce que je vais dire, il n'en est pas moins vrai qu'en vain les peintres *improvisateurs*, si l'on peut se servir de ce terme, prétendent que tout est sorti de leur pensée ; & qu'il est bien rare que, dans leurs prétendues inventions, il se trouve quelque chose qui ait le moindre air d'invention & d'originalité. Leurs compositions sont, en général, des biens-communs, sans intérêt, sans caractère, sans aucune expression, & on peut les comparer à des discours fleuris où il n'y auroit aucun sens.

Je ne prétends pas cependant que le peintre renonce à l'avantage & à la nécessité d'exprimer rapidement ses idées par des esquisses : je pense, au contraire,

qu'il ne fauroit porter trop loin ce talent. Le feul mal qu'il y ait à craindre, c'eſt qu'il n'en reſte là, & qu'enſuite il ne s'occupe point à donner de la correction à ſes deſſins, par l'étude de la nature, & ne prenne plus la peine de jetter les yeux autour de lui, pour voir les ſecours que les ouvrages des bons maîtres, pourroient lui fournir. (*Article extrait de M.* REYNOLDS.)

INC

INCORRECTION, (ſubſt. fem.). Ce mot ne ſe dit que des formes, & ſe rapporte par conſéquent au deſſin. On ne dit pas d'un peintre, qu'il eſt *incorrect* d'effet, de couleur, de clair-obſcur, de compoſition : mais on peut lui reprocher d'être *incorrect* dans les contours. L'*incorrection* ne détruit pas toujours la grace ; le Corrège l'a prouvé. Elle accompagne ordinairement la grande beauté du coloris, parce que le peintre craindroit de fatiguer ſa couleur en revenant ſur les premières *incorrections* qui lui ſont échappées ; parce qu'il donne plus de ſoin à la beauté des tons, qu'à celle des formes, & quelquefois même, parce qu'un vice de deſſin lui procure une beauté d'effet. Il ne ſe refuſe point au plaiſir d'étendre une belle maſſe qu'il ſeroit obligé de reſſerrer, s'il donnoit à ſon deſſin plus d'exactitude, &c. Un talent ſupérieur dans quelques parties capitales de l'art fait pardonner l'*incorrection* On ne connoît point de maître plus *incorrect* que Rembrandt, & ſon *incorrection* nuit à peine à ſa célébrité. Comme l'école françaiſe eſt loin de ſe ſignaler par les grands preſtiges de la cou-

leur, il ne lui est pas permis de s'abandonner à l'*incorrection*. (L.)

INDIVIDUEL, (adj.). Ce qui appartient à un certain homme en particulier, & non pas à l'homme en général. On dit *des formes individuelles*, pour signifier celles qui distinguent spécialement un individu. C'est l'imitation de ces formes *individuelles*, qui cause la ressemblance des portraits.

Mais ces mêmes formes dans lesquelles il se trouve toujours quelque défectuosité, détruisent la grandeur du style qui convient à la peinture de l'histoire. Les figures, *il est vrai*, doivent même dans ce genre, *être étudiées d'après nature*, sans quoi l'artiste perdroit deux qualités bien essentielles, la vérité & la variété; mais elles doivent être une imitation de la nature ennoblie, aggrandie, corrigée.

On ennoblit la nature, en négligeant tout ce qui, dans le modèle, a non-seulement un caractère bas, mais encore un caractère commun : on l'aggrandit en ne faisant attention qu'aux formes grandes, caractéristiques, & dont l'utilité est sensible; en les accusant avec toute la fierté d'un artiste, sûr de connoître ce qui constitue la beauté, & en faisant abstraction des petites formes dont l'utilité est moins frappante : on la corrige en supprimant les défectuosités qui n'appartiennent jamais qu'à l'individu : car si l'on veut comparer une même forme sur un grand nombre de modèles, on reconnoîtra que ce qui est défectueux, doit se rapporter à la nature particulière, & non pas à la nature générale. On peut donc poser pour maxime que

la perfection est la nature, & que la difformité est *individuelle*.

Il n'y a personne qui n'ait observé qu'en voyant une bonne imitation *individuelle*, c'est-à-dire, un portrait ressemblant, on croit connoître l'original. Le premier mot est ordinairement : *je l'ai vu quelque part*. L'effet d'un tableau d'histoire est manqué, si l'on peut, en le voyant, dire la même chose. Pour en être frappé comme on le doit, il faut qu'on n'ait vu nulle part d'hommes aussi beaux, aussi nobles, aussi imposans que les héros de ce genre idéal & sublime.

On admire dans Paul Véronèse, la grande machine de ses compositions & la beauté de son coloris : mais comme ses têtes sont des portraits, elles n'inspirent pas ce respect que doivent imprimer les grands personnages de l'antiquité. Les temps reculés où ces hommes ont vécu, nous font exagérer la beauté de leurs formes, & la fierté de leur caractère : notre imagination les aggrandit ; il faut que l'artiste les aggrandisse comme elle. S'il nous représente Brutus sacrifiant son fils à la patrie sous des traits que nous pouvons voir chaque jour, nous le trouverons d'autant moins ressemblant à l'idée que nous nous en sommes formée, qu'il ressemblera davantage à des gens que nous connoissons. Si les sages, les héros des anciens temps, pouvoient revivre & s'offrir à nos yeux, nous refuserions de les reconnoître parce qu'ils ne seroient que des hommes.

Il n'en est pas de même de l'histoire récente : comme les héros de cette histoire ont vécu dans un temps voisin du nôtre, nous ne sommes pas éloignés de croire qu'ils nous ont ressemblé. Quelquefois même nous con-

noissons les portraits de quelques-uns de ces héros : le peintre doit conserver ces ressemblances connues, & comme il représente ces personnages sous leurs traits *individuels*, il faut aussi, pour l'accord qui doit règner dans le style d'un même ouvrage, qu'il représente sous des traits *individuels* les personnages même dont on n'a pas conservé les portraits. Ce genre, supposant peu d'idéal, est inférieur au genre vraiment héroïque de l'histoire ancienne, & se rapproche même à beaucoup d'égards de celui des portraits historiés. C'est à ce genre que Paul Véronèse eût été principalement destiné par la nature, s'il avoit mieux connu l'expression.

Qui croira jamais que la tête de l'Apollon du Belvedere soit le portrait fidèle même du plus beau jeune homme que l'artiste ait pu connoître ? Nous accorderons, si l'on veut, que cette tête vraiment divine a été faite d'après un seul modèle : mais combien les indications de ce modèle ont été aggrandies, ennoblies, & en quelque sorte déifiées par l'auteur ! Combien les grandes formes ont été rendues plus grandes encore ! avec quel art les petits détails ont été sacrifiés ! & comme la fière & simple expression d'une colère tranquille, telle que peut l'éprouver une puissance supérieure, ajoute encore à la beauté sublime des traits !

Etudier la nature *individuelle*, la seule qui soit à notre disposition, la dépouiller de ses misères, & l'élever à la beauté que renferme l'idée de la nature générale, telle est l'obligation de l'artiste qui cultive le genre poëtique de l'histoire.

Mais s'il est permis, s'il est même ordonné de s'écarter de la nature *individuelle*, ce n'est que pour

l'embellir. Sans doute il vaudroit mieux que les tableaux d'histoire offrissent des portraits bien étudiés & ressemblans, que des têtes comme nous en avons vu long-temps dans les tableaux de quelques-uns de nos peintres, qui ne s'écartoient de la nature commune que par une laideur qu'on pouvoit nommer idéale, parce qu'on n'en voyoit pas de modèles dans la nature vivante.

» Cela est bien singulier ! Où donc avez-vous » appris votre art ? Comment ! vous faites des oreilles » qui ressemblent à des oreilles ! « disoit, avec une ironie amère contre la pratique de notre école, un savant artiste à un jeune peintre qui arrivoit de Rome, & qui est aujourd'hui l'un de nos plus célèbres maîtres. En effet, il sembloit qu'on se fût fait alors un principe de négliger les extrêmités & même les têtes, & qu'on fît consister la partie idéale de l'art dans une pratique arbitraire & libertine. (*Article de M.* LEVESQUE.)

INGRAT, (adj. masc.). L'homme *ingrat* est celui qui, dans l'ordre moral, se refuse au sentiment juste & naturel qui doit l'attacher à quiconque de ses semblables a employé pour lui des soins, des peines, ou qui a fait des frais de quelque nature qu'ils soient.

Dans le langage de l'art, un sujet de peinture ou un objet que le peintre veut imiter, s'appelle *ingrat*, lorsque, (parlant figurément) il paroît se refuser aux efforts, aux soins, aux moyens qu'emploie l'artiste, pour l'illustrer, en quelque façon, par son art.

Mais dans la nature visible qui, toute entière, est l'objet de la peinture, comment, direz-vous, certains

objets se refusent-ils plus que d'autres aux travaux, aux soins & aux frais que fait l'artiste ? Voici ce qu'il faut observer à cet égard. Le succès d'une imitation qu'entreprend l'art, dépend quelquefois de la nature de l'objet qu'on imite & doit répondre à sa destination. Il se peut faire que cet objet trompe, pour ainsi dire, l'art, en se refusant à ses moyens, & il se peut encore qu'il se prête difficilement au but imposé à l'artiste.

Reprenons en peu de mots ces principales circonstances, qui peuvent faire regarder un objet comme *ingrat*.

Un objet est, par sa nature, *ingrat* pour l'art & *se refuse* à l'imitation, lorsqu'il est, par exemple, très-difficile à bien observer. Ainsi l'objet fugitif, l'objet trop en mouvement, l'objet qui change souvent de formes, de couleurs, de caractère, est *ingrat*. Dans ce sens, l'éclair disparoît trop promptement. Certains accidens d'une tempête présentent le ciel, l'eau, les substances mobiles dans des mouvemens si extraordinairement compliqués, que l'observation exacte, & par conséquent l'imitation d'après nature, est comme impossible à l'artiste.

En effet, non-seulement l'œil ne peut les fixer, mais la nature a peine à les retenir assez fidélement pour les imiter avec exactitude à l'aide du souvenir.

Il est une seconde difficulté que j'ai désignée, ou une seconde cause de l'ingratitude d'un objet qui tient de bien près à celle que je viens d'exposer.

Les moyens de l'art de peindre qui sont détaillés dans ce dictionnaire, se trouvent dans quelques cas insuffisans pour l'imitation. Par exemple, la lumière

éblouissante de la foudre ne peut se rendre d'une manière qui satisfasse.

Les couleurs, de quelque manière qu'on les emploie, n'ont pas assez d'éclat; les procédés par lesquels on peut leur donner plus de brillant, c'est-à-dire, les oppositions & les autres artifices que l'art perfectionné met en usage, ne peuvent porter l'effet des couleurs à cet éclat dont j'ai parlé & dont les hommes ont une idée sans cesse renouvellée par la lumière du soleil & par celle du feu.

Il en est de même, comme je l'ai dit, de certains accidens des tempêtes; car ces accidens tiennent de si près au mouvement & à des effets successifs & instantanés de ténèbres & de lumière, qu'ils se refusent (pour en revenir au sens figuré) à payer l'artiste de ses peines, de ses soins, des frais enfin qu'il fait pour les observer & les imiter avec fidélité.

Ces objets sont donc *ingrats* & à l'art & à l'artiste.

Venons à l'ingratitude de certains objets, relativement à la destination que l'artiste se propose ou qui lui est imposée. Je me bornerai à une seule supposition. Que l'intention du peintre ou de celui qui l'emploie soit de faire naître des sensations agréables. Si les objets qu'on lui offre à représenter y sont moins propres, il a plus de difficulté à y parvenir, & ces objets sont *ingrats*, relativement à la destination.

Si l'on exigeoit de l'artiste de peindre la Tentation de Saint Antoine, à-peu-près dans le genre de composition qu'a employé Callot, & de rendre ce tableau *aimable*, l'artiste trouveroit les monstres fantastiques qu'il seroit obligé de créer, fort *ingrats* aux soins &

aux peines qu'il prendroit pour remplir, avec leur secours, la tâche qu'on lui auroit imposée.

Tout objet trivial, burlesque ou bas, à plus forte raison tout objet rebutant, est donc, en général, *ingrat* pour l'artiste, sur-tout si l'on exige de lui d'intéresser & de plaire.

Ces objets ne deviennent favorables que dans l'intention qu'on auroit d'inspirer la dérision, de produire le burlesque. C'est dans ces intentions que sont employées les figures bizarres de Callot que j'ai cité; c'est ainsi que Hogarth, peintre satyrique anglois, a d'autant mieux rempli son but, en peignant les mœurs corrompues & les ridicules du pays où il a vécu, qu'il a rendu quelquefois ou plus burlesques ou plus rebutantes les actions, les attitudes, les figures enfin qu'il représentoit.

Ces objets alors, loin d'être *ingrats*, soit par leur nature, soit relativement à la destination de l'ouvrage, répondoient aux soins qu'il prenoit de les imiter & aux frais qu'il faisoit pour les bien saisir.

Au reste, le génie est riche & abondant en ressources pour combattre l'*ingratitude* des objets qu'il s'attache à représenter, & souvent on sait un tel gré à l'artiste d'avoir surmonté de grandes difficultés, que ce mérite supplée à ce qui, d'ailleurs, peut manquer à la perfection de l'ouvrage.

Cette observation conduiroit à des réflexions sur ce que la connoissance ou l'idée des difficultés surmontées ajoute au plaisir & à l'estime que font naître les ouvrages des arts; mais cette matière est plus curieuse qu'elle ne peut être véritablement utile aux artistes.

Il en peut résulter que les hommes en général ne

desirent pas, dans les productions des arts, d'être parfaitement trompés. Ils veulent, comme dans les demi-sommeils, goûter presqu'à-la-fois le charme de l'erreur & la satisfaction de la connoître.

Cette sensation composée augmente le plaisir, lorsqu'elle est dans une juste proportion.

L'illusion complette seroit d'une espèce fort différente de cette illusion mixte dont je viens de parler, & c'est certainement cette dernière à laquelle doivent tendre les arts, lorsqu'ils veulent plaire aux yeux & affecter l'esprit & l'ame. C'est à l'aide de cette illusion mixte qu'on pleure avec délice à l'imitation toujours incomplette d'une action representée sur le theâtre, & même à l'occasion de la représentation muette qu'offre un tableau. On n'a point honte de sentir qu'on est trompé, & l'on se prête à l'être.

Les artistes peuvent donc compter sur ce secours que leur prêtent les spectateurs, & dont ils ont trop souvent besoin; mais ils doivent craindre que, s'ils n'ont pas fait assez de frais pour mériter qu'on les aide, on ne leur devienne contraire.

Je finirai en leur disant : » Le mauvais choix » des objets trop *ingrats*, est souvent l'effet du peu » de méditation que vous y mettez, ou de ce que » vous comptez trop sur l'indulgence qu'exigent les » moyens de l'art. «

Le parti plus ou moins heureux que vous pouvez tirer des objets *ingrats*, dépend de la méditation, des observations raisonnées, & du travail auquel vous devez vous consacrer.

Au reste, tout sujet est *ingrat* pour le peintre médiocre.

Au contraire, il eſt très-peu de ſujets ou d'objets abſolument *ingrats* pour le talent ſupérieur. La difficulté donne des forces au génie & les ôte au talent foible.

Je ne dois pas ramener le mot *ingrat* à ſon ſens le plus naturel; mais je dirai cependant que les élèves d'un bon maître ſont coupables du crime d'*ingratitude*, lorſqu'ils ne conſervent pas pour lui, toute leur vie, les ſentimens que des fils bien nés doivent à leurs pères. (*Article de M.* WATELET.)

INSCRIPTION, (ſubſt. fém.). Phraſe courte qu'on employe quelquefois pour ſervir d'explication à un ouvrage de l'art. On accompagne ordinairement d'*inſcriptions*, les ouvrages de ſculpture, ſur-tout quand ils repréſentent des hommes dont on veut conſerver la mémoire à la poſtérité : elles ſe gravent ſur les côtés de la bâſe; on en voit à toutes les ſtatues de nos Rois. L'*inſcription* de la ſtatue de Pierre I, à Péterſbourg, eſt d'une ſimplicité digne de l'antique. On lit ſur le rocher qui ſert de bâſe à cette ſtatue : *Petro I Catharina II.* La poſtérité conſervera trop long-temps en Ruſſie, le ſouvenir de Pierre I & de Catherine II, pour qu'il fût néceſſaire d'ajouter quelque choſe au nom de ces deux ſouverains. L'auteur de la ſtatue, M. Falconet, l'eſt auſſi de l'*inſcription*.

Les médailles portent des *inſcriptions* qu'on nomme légendes.

Dans l'enfance de l'art renaiſſant, le Cimabué, qui termina ſes jours avec le treizième ſiècle, s'aviſa de faire ſortir quelquefois de la bouche de ſes figu-

res, des rouleaux sur lesquels il écrivoit ce qu'il avoit prétendu leur faire dire. Ses successeurs n'adopterent pas cette invention.

Mais dans le quatorzième siècle, Bruno, peintre Florentin, qui, d'accord avec son confrère & son compatriote Buffamalco, avoit joué au bon-homme Calandrino, peintre lui-même, les tours plaisans qui nous ont été conservés par Boccace, fut dupe à son tour de la malice de Buffamalco. Fort embarrassé pour donner à ses figures l'expression convenable aux sentimens qu'il leur supposoit, il alla consulter son ami. Buffamalco, avec un sang-froid perfide, lui conseilla de faire revivre les rouleaux de Cimabué, & Bruno suivit bonnement cet avis. Il peignoit alors une femme en prieres devant Sainte Ursule qui lui apparoissoit. Un rouleau sortant de la bouché de la dévote, contenoit sa prière, & par le moyen d'un autre rouleau, Sainte Ursule faisoit la réponse. L'exemple de Bruno devint contagieux; les rouleaux écrits se multiplierent dans les ouvrages de peinture, & y occupoient une place considérable. On en voyoit à la bouche des personnages qui contenoient leurs discours; on en voyoit à leurs pieds qui contenoient leurs noms. C'étoit une grande ressource pour les artistes : elle leur épargnoit du travail, & leur otoit l'embarras de donner à leurs tableaux de l'accord & de l'effet, puisque l'effet & l'accord eussent été détruits par les banderoles blanches des rouleaux.

On prétend que l'illustre famille de Lévi, croit descendre de la tribu judaïque, dont étoit Marie mère du Christ. J'ai entendu raconter que dans un château appartenant à cette famille, on voyoit, dans

un vieux tableau, un seigneur de cette maison, à genoux devant la vierge. De sa bouche sortoit un rouleau, sur lequel on lisoit : *bon jour, Marie.* Et la vierge lui répondoit par un rouleau : *bon jour, mon cousin.*

Simon, l'un des plus habiles peintres du quatorzième siècle, mais qui vivra plus long-temps par les vers de Pétrarque que par ses ouvrages, ne crut pas devoir abandonner les rouleaux. Il peignit Saint Regnier chassant le diable qui étoit venu le tenter. Le démon, la tête baissée, les épaules hautes, se couvroit le visage de ses mains, & sur le rouleau qui sortoit de sa bouche, étoit écrit : *ohimè, non posso più*, (*hélas*, je n'en puis plus).

Cet usage étoit trop ridicule pour n'être pas détruit quand l'art se perfectionneroit. Cependant il en resta long-temps quelques traces. On conserva la coutume d'écrire en lettres d'or, sur le champ des portraits, le nom de la personne représentée. Si Raphaël n'a pas conservé les rouleaux gothiques, il lui est encore arrivé d'écrire sur le tableau même le nom des personnages.

Paul Véronèse a représenté le repas chez le pharisien : la Magdeleine est aux pieds du sauveur ; deux anges tiennent en l'air un rouleau, sur lequel on lit : *gaudium in cœlo super uno peccatore pœnitentiam agente.* (On se réjouit dans le ciel, pour un pêcheur qui fait pénitence.)

On pourroit multiplier les exemples de ces sortes d'inscriptions. Elles sont toujours vicieuses : mais on louera l'artiste quand, par quelques moyens vraisemblables, il pourra faire connêtre ou son sujet

ou son principal personnage, ou quelque chose enfin qui facilite l'intelligence de l'action ou des sentimens représentés. Il pourra quelquefois y parvenir, par une courte *inscription* sur un portique, sur une bâse de colonne, sur une pierre, par le titre d'un livre fermé, par quelques mots sur une page d'un livre ouvert, par une phrase commencée sur une lettre, &c.

Le plus bel exemple d'*inscription*, comprise dans le tableau même, nous est fourni par le Poussin. La scène est dans la molle & délicieuse Arcadie : un jeune homme & une jeune fille, deux amans sans doute, venoient dans un lieu favorable au plaisir, chercher la volupté : ils y trouvent un tombeau & un berger, qui leur montre sur la pierre sépulcrale cette *inscription : & in Arcadiâ ego*. (Et moi aussi j'ai vécu dans l'Arcadie.) Quel passage de l'idée du plaisir, à celle de la mort !

Un grand nombre de tableaux, ne font pas le plaisir qu'ils devroient procurer, parce qu'on n'en conçoit pas le sujet, ou l'idée de l'artiste. Il seroit à souhaiter qu'au lieu des anciens rouleaux, on prît l'usage d'ajoûter à la bordure, un écusson ou une banderole, sur laquelle seroit écrit, en très-peu de mots, ce que le spectateur a besoin de savoir.

Tout le monde connoît le testament d'Eudamidas, tableau du Poussin. Un spectateur qui n'en connoît pas le sujet, ne verra qu'un mourant, un notaire & quelques témoins, & il n'éprouvera que l'impression de tristesse, que donne l'idée de la mort. Mais comme l'imagination s'élève & s'aggrandit, comme l'ame conçoit des pensées nobles & généreuses, comme le cœur se sent épanoui par la douce impression de la confiance

confiance en l'amitié, comme on se trouve reconcilié avec l'espèce humaine, quand on lit, au bas de l'estampe, gravée d'après ce tableau, les paroles mêmes du testament d'Eudamidas, conservées par Plutarque !

Une estampe porte du moins un titre, & il seroit facile d'en écrire un semblable, sur la bordure d'un tableau. Ceux qui ont vu à Paris les salles de l'académie royale de peinture & sculpture, savent que ces *inscriptions* ne feroient pas un mauvais effet. (*Article de M.* LEVESQUE.)

INSTRUCTION, (subst. fém.) En proposant cet article, notre projet n'est pas de donner un traité sur les avantages du dessin dans l'éducation en général. Tout le monde a dit, que de bonnes leçons sur cet art perfectionnoient la manière de voir tous les objets de la nature, & assuroient les opérations de la main, pour toute la vie. On a dit qu'un bon maître de dessin développoit le goût du beau, sur tous les objets relatifs à l'art, dans tous ceux qui en avoient le germe, & qu'il enseignoit une langue universelle, seule capable de communiquer la connoissance d'une infinité de choses, que ni l'art d'écrire, ni même la faculté de la parole, ne pouvoit exprimer.

Cet article ne doit pas non plus offrir des détails sur la bonne méthode de donner des leçons élémentaires & pratiques des arts. On trouvera ces détails sous plusieurs mots de cet ouvrage, & dans beaucoup d'autres écrits composés par d'habiles artistes, parmi lesquels on peut distinguer les *principes du dessin de Gérard Lairesse*, traité qui se trouve à la tête d'un

ouvrage de ce maître, intitulé *le grand livre des peintres*, &c.

Nous voulons seulement discuter, sous ce mot *instruction*, la meilleure méthode à employer pour former de grands artistes; 1°. en examinant celles qui sont adoptées dans toutes les écoles existantes, 2°. en hazardant quelques-unes de nos opinions, toujours appuyées sur l'exemple de ces hommes célèbres qui n'ont pu encore être égalés.

L'usage commun des écoles vivantes de peinture, est d'envoyer à l'étude du modèle, le jeune homme qui a acquis un peu de facilité à manier le crayon. Il passe plusieurs années à suivre ce travail dans nos académies, & souvent encore dans les ateliers de ses maîtres. Qu'obtiennent ces jeunes gens de leur persévérance? l'art de dessiner une figure d'homme, dans une attitude souvent froide & presque toujours contrainte. A quel dégré portent-ils cet art? A savoir produire un effet piquant, par l'opposition presque toujours exagérée du noir & du blanc, à faire un trait sûr, net, & léger, ou bien un contour toujours coulant & gracieux, ou enfin à ressentir des formes avec exagération, très-souvent à contre-sens, & tout cela, suivant les préjugés dont ils sont imbus par l'exemple de leurs maîtres, ou de leurs camarades. Ils parviennent à donner à ces figures des têtes coëffées avec une sorte de goût, des doigts & des orteils articulés avec une netteté, qu'on prend souvent pour l'assurance du savoir. Sont-ils parvenus à ce dégré; ils obtiennent des récompenses, but de toute leur ambition, & si leur talent n'est pas borné à ce mérite, au moins ne s'élèvent-ils guere, dans cette partie,

au-dessus du point où il falloit atteindre pour obtenir les prix, uniques objets de tous leurs désirs.

Cependant on les occupe à copier quelques tableaux, ou même à peindre d'après le naturel; on les instruit dans l'art de manier le pinceau avec grace, sur-tout avec facilité, & avec une netteté dont on fait le point capital, & qui distingue bientôt ce qu'on nomme avec enthousiasme, de grands talens.

Si celui qui en est doué au degré convenu, a acquis en même temps le sentiment des masses fermes & tranchantes en clair & en brun, si dans son coloris, il sait conserver la vivacité des couleurs de sa palette, si ses chairs sont d'une variété de teinte, à laquelle on donne beaucoup d'estime, si sur-tout elles sont d'un brillant éblouissant, alors son triomphe est certain, & beaucoup de gens sont persuadés, presqu'autant que lui-même, qu'il n'a plus rien à acquérir.

Il va alors en Italie, trop mûr pour profiter essentiellement des grands modèles qui s'y voyent. Cependant ces exemples frappans lui échauffent l'imagination, si la nature l'a doué de cette belle qualité, & il revient en son pays éclairé de quelque étincelle du foyer des arts.

Mais rarement la substance a pénétré avec profondeur, parce qu'une pratique décidée avoit rempli tous les pores du goût & du génie; au bout de quelques années ses ouvrages, uniformes entr'eux, paroissent sans intérêt, & le grand homme s'évanouit en ne laissant sur la scène qu'un homme d'un talent peu distingué.

C'est ainsi que de cette foule presqu'innombrable d'élèves que forment en cinquante ans toutes les

académies de l'Europe, à peine s'en voit-il deux dont les noms puissent passer avec éclat dans le siècle suivant. Il est bon de remarquer que ces élus se sont immortalisés, parce qu'ils ont eu un style très-distinct du reste de l'école, parce qu'écartés de la route battue, moins esclaves des opinions admises, ils ont suivi l'impulsion de leur génie, ou encore parce qu'ils ont étudié l'art d'une manière approfondie.

Mais revenons sur la méthode adoptée depuis plus d'un siècle; nous croyons qu'elle a de grands inconvéniens : d'abord, parce qu'on en fait l'*éducation* de tous ceux qui doivent exercer les arts, & qu'on la rend universelle à tous les genres & à tous les esprits. En second lieu, elle est très-vicieuse, en ce qu'elle éloigne de cette précision & de cette justesse d'imitation, qui est le seul chemin par lequel on puisse parvenir à l'excellence du dessin que le peintre recherche aussi spécialement que le sculpteur.

En effet, on envoie les jeunes étudians copier un modèle posé pendant deux heures, dans une attitude souvent pénible. Que résulte-t-il de ce travail? ou l'élève copie avec la plus grande fidélité possible ce qu'il voit, & alors il s'habitue à une foule d'incorrections que montre la nature humaine, quelqu'effort qu'on ait fait pour la bien choisir, & à des *ensembles* incertains, quel que soit le peu de vacillation du patient modèle : ou l'élève prend un parti décidé sur l'attitude dont il ne rend que l'à-peu-près, & sur les formes qu'il ne copie qu'en suivant des systêmes. Pour ce dernier, la route est plus courte, & ses productions pourront bientôt avoir l'air du mérite. Quoiqu'il en soit, les uns & les autres ont pour but

unique, celui de bien faire ce qu'on nomme une *académie*.

Cependant le peintre d'hiſtoire ou le ſculpteur ne doit pas étudier comme le peintre qui ſe deſtine au genre familier, ou comme celui qui n'a beſoin de connoître la figure humaine que comme un acceſſoire à ſes marines ou à ſes payſages.

On devroit encore avoir égard aux inclinations particulières des jeunes gens dans le choix des *inſtructions* qu'on leur donne. Par exemple, ſi un élève annonçoit une grande diſpoſition à devenir coloriſte, ce ſeroit riſquer de détruire cette diſpoſition, que de le détourner des études qui pourroient favoriſer ſon *penchant*, pour le fixer conſtamment ſur le travail qui conduit à la ſévérité des formes : car alors avec la très-grande incertitude qu'il pût jamais ſentir ce mérite, on l'arrêteroit dans la route où la nature lui promettoit du ſuccès. Celui dont l'imagination ſeroit fantaſque, & qui promettroit le talent que les Italiens nomment *la fantaſia*, mot que nous ne rendons que très-imparfaitement par ceux de goût, de *caprice* &c., cet élève, dis-je, perdroit de vue le genre dans lequel ſeul il pourroit réuſſir, ſi on vouloit le contraindre à ne produire que par ces loix ſévères & calculées que le Sueur, Pouſſin & d'autres grands-hommes nous dictent dans leurs ouvrages.

C'eſt ainſi qu'on n'eût jamais eu d'Albane, ni de Sacchi, ſi ont eût voulu leur faire prendre le ſtyle de Ribera, ou de Michel-Ange; ni de Géorgion, ni de Baſſan, ſi on eût exigé d'eux la fineſſe, la préciſion & la légèreté du Guide; c'eſt ainſi enfin que jamais Benedette Caſtiglione, Paul Véronéſe, ne ſe fuſſent

abandonnés à leurs inventions originales, si on eût voulu soumettre leurs compositions à la marche réfléchie de celles du Dominiquin, & de Raphaël.

Qu'on ne dise pas que la force impérieuse du naturel, fait vaincre toute la résistance qu'on voudroit lui opposer, parce qu'en effet, il est des exemples de quelques élèves qui ont brisé les barrières fatales qu'on vouloit opposer à leur goût particulier : le nombre en est infiniment petit. Dans les arts, comme dans la nature, les fruits dépendent des semences, & ce n'est qu'en donnant à chaque terrein l'emploi qui lui est propre, qu'on peut s'attendre à une récolte favorable.

Mais revenons au travail, d'après le modèle vivant, auquel on force tous les jeunes peintres ou sculpteurs, dès leur entrée dans la carrière. Nous le regardons comme contraire à cette correction, à laquelle on prétend les faire parvenir. En effet, quel est le seul moyen de l'acquérir ? N'est-ce pas d'habituer la vue à être *juste*, afin d'exprimer les objets avec exactitude ? Or, comment bien voir, & comment copier fidelement, si le modèle est mobile? Comment, si au bout d'un très-court espace, le modèle, par le mouvement seul de la respiration, offre des changemens réels, l'élève pourra-t-il vérifier la justesse d'un *ensemble*, qu'il aura eu le rare talent de placer avec une vivacité inexprimable ?

Mais supposons ces places conformes au premier moment de la pose; comment copiera-t-il le trait avec justesse, d'après un objet dont la mobilité le fait changer à chaque instant. Il faudra donc que son dessin soit terminé de mémoire & d'après les

exemples que ses maîtres ou ses aînés lui ont donnés. Cependant ce mérite pratique s'acquiert; on l'assaisonne même d'une certaine fermeté d'exécution. Mais est-ce par un exercice de dessin arbitraire qu'on parviendra à être dessinateur pur & exact? Non; on s'éloigne au contraire pour jamais du chemin des vérités, & on n'y rentrera plus, si ce n'est par un retour violent sur une marche si erronnée.

Une preuve de la vérité de notre assertion, c'est qu'on a vu des élèves de la première force dans ce genre de dessins faits devant le modèle, n'être pas en état de rendre, je ne dis pas seulement une main ou une tête, mais l'objet le plus simple, avec cette justesse, cette précision en quoi consiste l'art de dessiner exactement.

Latour, peintre de portraits, qui étoit assez précis dans ses *ensembles*, conseilloit aux commençans de dessiner des *pots à l'eau, des chandeliers*, &c. long-temps avant que de copier les êtres animés. Ne réduisons pas, si l'on veut, les étudians, à des meubles de ménage; mais conseillons leur pour objet de leur travail, ces plâtres moulés sur l'antique, ou sur d'autres belles sculptures, qu'en terme d'attelier on appelle *bosses*, expression elliptique, qui signifie *sculptures de ronde-bosse*. Quels fruits ne résultera-t-il pas de les copier avec persévérance? D'abord, leur immobilité donnera la facilité de vérifier à plusieurs reprises la copie qu'on aura faite, d'où naitra le talent de faire avec justesse. En second lieu on y apprendra les proportions les plus parfaites du corps humain. Enfin ces modèles accoutumeront à la netteté & à la simplicité des formes, l'œil des jeunes élèves toujours détourné du beau choix

par les miférables détails d'une nature imparfaite & fouffrante ; détails qui lui cachent ces formes folides, ces traits déterminés dans lefquels feuls réfident les organes du mouvement. Ce favoir eft, comme nous l'avons dit au mot *hiftoire*, d'une néceffité abfolue pour le grand ftyle.

On objectera peut-être qu'un élève long-temps occupé à copier des objets immobiles, ne pourra jamais faire profit de la nature en mouvement. C'eft ici que l'*inftruction* d'un maître attentif eft importante. Il faut qu'il habitue fon difciple à faifir l'*enfemble* de l'objet de fon imitation avec le plus de célérité poffible, fans cependant contraindre le caractère particulier de fon efprit. Car, (& ceci eft une obfervation importante) plus il fera enclin au plaifir enchanteur de la précifion, moins dans les commencemens il la faifira avec promptitude, & ce ne fera que par de longs & rigoureux examens, par des retours continuels fur fon travail, qu'il deviendra prompt & exact tout à-la-fois.

Ajoutons à ces raifonnemens, qui ne manqueront pas de trouver de routiniers contradicteurs, des témoignages irrécufables pour les gens de bon goût. Léonard de Vinci, Pérugin, Michel-Ange, Raphaël, André Mantegna, J. Belin, Jean Coufin, enfin tous les chefs d'écoles, à qui, fans la plus rebutante ignorance, on ne peut refufer les premiers rangs dans le mérite du vrai, ont vécu dans des temps où les êtres inanimés ont dû faire les premiers objets de leurs études. S'ils ont copié le modèle vivant, c'eft quand ils ont voulu & qu'ils ont été en état de le faire : il n'y avoit pas de lieu public établi pour ce travail. Cependant,

sans cette précieuse ressource pour les progrès, ils sont devenus les uns exacts, les autres sublimes dessinateurs. Concluons sur ce point que, sans une grande *instruction*, sans une suffisante habitude de dessiner, on ne doit pas se livrer à copier le modèle vivant.

Si le maître rencontroit un élève spirituel, ardent, mais incapable de cette patience que demande l'étude de la correction, il ne faudroit pas en désespérer ni le contraindre à l'étude que nous venons de prescrire. De Piles dit que l'esprit du peintre est libertin de sa nature : ce qui veut dire qu'il aime la liberté. C'est, en effet, en le laissant agir librement, souvent même, sans lui indiquer aucun plan, qu'on peut le mieux épier & découvrir ses véritables dispositions pour parvenir ensuite à les seconder. Le jeune peintre paroît-il sentir le coloris; il suffira de l'instruire des principes, disons mieux, de les lui faire découvrir dans la nature, & dans cette partie, principalement, de l'écarter des écueils auxquels exposent les systêmes, les conventions de la mode, & sur-tout la manie d'une méthode exclusive. En effet, qui peut borner l'étendue des teintes à donner dans les différens tableaux? La nature ne montre-t-elle pas une diversité infinie dans les divers genres de lumières qui éclairent les objets, dans la variété que produisent les climats, les sites, les saisons, les instans du jour, &c.

A l'étude de ces sublimes différences, la bonne *instruction* joint celle des moyens que l'art peut employer avec le plus de solidité & de succès. C'est ainsi que, par des exemples bien choisis & qui ont eu l'approbation des siècles, on laisse les talens s'asseoir, se fonder & s'élever sur les bases du goût & des organes particuliers de chaque disciple.

En eſt-il un qui, dans ſes compoſitions, montre des idées neuves & de la facilité à inventer? Il ſuffit également de lui montrer ces principes immuables que préſente la nature quand elle nous offre des mouvemens de plans, de lumières, & de diſtributions qui excitent l'intérêt univerſel. Par ces idées générales, on n'aura point à craindre que ſes conceptions ſoient égales pour tous les ſujets; au contraire, elles en prendront les formes diverſes, & il aura l'avantage bien précieux & bien rare d'expoſer encore à nos yeux des traits de cette ſimplicité que j'appelle *virginale*, qui ne peut partir que d'un eſprit aſſez heureux pour ignorer les conventions, ou, au moins, pour en connoître les dangers.

Tels ſont donc les moyens d'*inſtruction* qui nous ont paru les plus propres à faire éclorre des peintres nouveaux, & des talens variés Cette marche eſt plus lente ſans doute que celle de montrer ſans relâche à un jeune homme adroit une pratique décidée ſur tous les points mécaniques de l'art qu'il ſaiſit en peu d'années, & qui impoſe néceſſairement des bornes à ſes diſpoſitions naturelles. Par cette méthode, ſans doute, on ſera plus sûr de faire beaucoup d'artiſtes; par celle que nous indiquons, ils feront des hommes diſtingués, ou rien. Eh! comme l'a dit un grand adminiſtrateur: Quel beſoin l'état a-t-il d'un grand nombre de peintres, de ſculpteurs & de graveurs médiocres? (1)

Peut-être ne trouvera-t-on pas ſuffiſant que nous ayons traité d'une manière ſi générale l'*inſtruction* convenable aux hommes deſtinés aux talens, & que

---

(1) M. Necker, Compte rendu en 1782.

nous n'ayons parlé que des grandes parties relatives au dessin, au coloris & à la composition. Cependant nous croyons avoir rempli notre objet, sans qu'il soit nécessaire de nombrer la multitude des sciences dans lesquelles un artiste distingué doit être *instruit*. C'est une matière sur laquelle on a parlé dans cet ouvrage; elle est d'ailleurs connue de toutes les personnes qui cultivent les talens : mais, toujours fidèles à nos principes, nous observerons que, de la multitude des connoissances que de Piles & les autres écrivains ont indiquées, on ne doit instruire chaque artiste que dans celles qu'il adopte par goût, & qui sont propres à son genre & à son esprit, afin qu'il ne perde pas ses forces à cueillir des fruits dont il ne pourroit faire usage.

Ce seroit aussi l'occasion de s'étendre sur la question intéressante; savoir si les hommes distingués par leurs talens doivent communiquer la connoissance de la peinture & de la sculpture, à prix d'argent, ou s'ils doivent répandre l'*instruction* d'une manière aussi noble que l'art lui-même. Mais, outre que ce seroit le sujet d'un long traité, il a été discuté avec beaucoup de détails intéressans dans les œuvres de M. Falconet, édition de 1786, tome 1, page 299. Cet auteur préfère ouvertement l'*instruction* gratuite, & il est peu d'ames pénétrées de la noblesse de l'art, qui ne partagent cette généreuse opinion.

Cependant nous pensons qu'un artiste, gêné dans sa fortune, est excusable de se faire dédommager, par un léger payement, de l'emploi du temps, & des frais qu'entraîne une suite de leçons lumineuses & soignées. Mais quel est celui qui, rencontrant un na-

turel doué tout à-la-fois de vertus & de dispositions aux talens, ne renonçât au tribut qu'un tel élève n'auroit pas la facilité de payer, pour l'instruire & même l'aider dans la longue & dispendieuse carrière des arts? (*Article de M.* ROBIN.)

INTÉRÊT, (subst. masc.). Nous ne prenons pas ici ce mot comme signifiant l'avantage pécuniaire qu'un artiste retire de ses productions; mais dans le sens de l'impression vive ou profonde que cause un ouvrage de l'art sur l'esprit des spectateurs. Un livre a de l'*intérêt*, quand il se fait lire avec avidité; un tableau a de l'*intérêt*, quand il arrête le spectateur & se fait voir long-temps avec un plaisir toujours nouveau.

Un artiste, ou même un amateur sensible à la belle manœuvre de l'art, peut s'arrêter long-temps avec complaisance à considérer une feuille de plante bien peinte, une partie peu importante par elle-même, mais traitée avec tout le ragoût du pinceau. Ce plaisir, qui n'est senti que par les gens du métier, ou par le petit nombre de personnes qui en connoissent les détails, n'est point assez général ni même assez vif pour mériter le nom d'*intérêt*.

Pour que l'*intérêt* soit complet, il doit résulter du sujet même, & de la manière dont il est traité. Un sujet fort intéressant par lui-même, & traité par un artiste médiocre, n'excitera, dans l'esprit du spectateur, que le regret de voir qu'il est tombé en de mauvaises mains.

Pour qu'un sujet excite de l'*intérêt*, il faut qu'il s'explique lui-même, & qu'il offre une action capable d'émouvoir les passions, ou qu'il soit antérieurement connu du spectateur.

Un enfant à la mamelle, étendu sur le sein d'une femme poignardée, & suçant à-la-fois le lait & le sang de sa mère ; voilà un sujet qui s'explique assez lui-même, qui cause par lui-même assez d'*intérêt*. Peu m'importe que cette femme ait été poignardée au massacre de la Saint-Barthélemi, au sac d'une ville, dans une sédition, ou par la rage avide des brigands : le temps, le lieu, la cause, me sont indifférens ; le sujet seul fera toujours frémir un homme sensible, & pleurer une tendre mère.

Si je vois une jeune fille expirante sur le corps d'un jeune homme qui n'est plus, leur âge, leur beauté, leur malheur, m'intéressent sans doute ; mais l'*intérêt* era *plus* vif si je sais que ce sont deux amans, Pirame & Thisbé, & si je connois les causes touchantes de leur malheur.

Qu'un tableau me représente, dans un taudis, un vieillard & une femme décrépite, prenant ensemble un repas agreste, ce sujet vulgaire m'inspirera peu d'*intérêt* : mais si je sais que ces deux personnages sont Philémon & Baucis, l'idée de leur piété conjugale excitera dans mon ame un *intérêt* d'autant plus touchant qu'il sera lié à des idées de vertu, & la pauvreté de ces époux me les fera trouver encore plus respectables. Alors je fixerai mes regards sur leurs vénérables têtes ; & si l'artiste a bien exprimé dans leurs yeux éteints par l'âge, la tendresse qui leur conserve encore quelqu'éclat, si leurs lèvres sont animées par le sourire du sentiment, le tableau m'attachera, je ne le quitterai qu'à regret, & j'en conserverai long-temps un profond souvenir.

Un tableau représente un enfant entouré de vieillards.

qui l'écoutent avec attention. Si l'enfant eſt beau, ſa beauté cauſera de l'*intérêt*, parce que la beauté intéreſſe toujours. On ſuppoſera d'ailleurs que c'eſt un enfant aimable, & qui, dans l'âge le plus tendre, montre déja de l'eſprit, puiſque des vieillards daignent l'écouter. Mais combien s'accroîtra l'*intérêt* ſi le ſpectateur eſt chrétien, s'il ſait que cet enfant eſt Jéſus-Chriſt, dans le temple de Jéruſalem, au milieu des docteurs, & commençant déja ſa divine miſſion!

L'artiſte qui ſe propoſe d'intéreſſer, choiſira donc des ſujets capables de parler ſans interprêtes à tous les ſpectateurs, & d'intéreſſer par eux-mêmes, ou il les puiſera dans les livres ſaints que tous les chrétiens doivent connoître, ou dans l'ancienne mythologie qui eſt familière à tous les hommes dont l'éducation n'a point été négligée, ou dans les parties de l'hiſtoire grecque & romaine qui ſont généralement connues.

Mais, dans ces ſources même, il eſt un grand nombre de ſujets qui ſont connus, qu'on eſt obligé de traiter, & qui cependant ne peuvent cauſer un *intérêt* fort vif: le grand artiſte ſaura leur en donner un, le plus puiſſant de tous, celui dont les anciens faiſoient le but de l'art; l'*intérêt* de la beauté. Repréſentez Vénus, Junon, Pallas; repréſentez même une figure tirée de nos livres religieux, telle que la Madeleine ou la Vierge elle-même: on reconnoîtra ces figures iſolées, mais par elles-mêmes elles intéreſſeront peu; faites-les belles, & vous créez l'*intérêt*.

Ceux-là ſe trompent qui croient intéreſſer plus vivement par un ſujet compliqué que par une ſeule figure; ce qui eſt vrai ſeulement, c'eſt que plus leur ouvrage eſt ſimple, & plus il a beſoin d'être ſou-

tenu par la beauté. Les monumens de l'antiquité qui inſpirent un *intérêt* plus vif & plus général, ſont la Vénus de Médicis & l'Apollon du Belvedere. J'oſe même croire que ces figures iſolées intéreſſent plus que le grouppe du Laocoon, quoique les figures de ce grouppe aient la beauté dont elles ſont ſuſceptibles & l'*intérêt* qu'inſpirent leurs douleurs.

Le Brun eſt l'un des peintres françois qui ait le mieux connu la grande machine : il a produit un nombre conſidérable de grandes compoſitions, & a raſſemblé dans toutes de très-belles parties de l'art. Quel eſt cependant de tous ſes ouvrages connus, celui qui inſpire le plus vif *intérêt?* Je ne le demande pas aux artiſtes qui, chacun ſuivant ſon inclination & le genre qu'il profeſſe, pourroient donner la préférence à certaines parties abſtruſes de l'art ou même du métier; je ne le demanderai pas aux amateurs qui ſemblent quelquefois oublier leurs ſenſations propres pour paroître ſentir comme les artiſtes; je le demanderai au public, qui eſt le vrai juge de l'art pour la partie dont il s'agit en ce moment : l'ouvrage de le Brun qui l'intéreſſe le plus eſt la Madeleine pénitente, que l'on voit aux Carmelites de la rue Saint-Jacques. Quand une foule d'artiſtes, d'amateurs, de connoiſſeurs, penſeroient autrement que le public, le public a raiſon. Il ne connoît pas cet art trop ſouvent factice des grouppes qui le fatiguent plus qu'ils ne lui plaiſent; il ne connoît point toute cette étude vraie, & toutes ces conventions du coloris qui, par le défaut d'habitude, n'ont pas pour lui les mêmes charmes que pour les curieux; il ne connoît pas tous ces plans dégradés qui font une des grandes difficultés de l'art, & dont ſouvent

il ne sent pas même la vérité quand on veut la lui faire remarquer, parce que souvent, en effet, cette vérité est mêlée de trop d'illusions : mais il voit Madeleine belle & affligée, il se livre à la double impression qu'excite en lui la beauté & la douleur ; il plaint Madeleine parce qu'elle souffre ; il la plaint encore plus parce qu'elle est malheureuse & qu'elle est belle, car c'est un mouvement naturel de vouloir épargner toute sensation affligeante à la beauté : il se livre d'autant plus fortement au sentiment qu'il éprouve, que ce sentiment n'est partagé par aucune autre figure, que Madeleine est seule, & que, par conséquent, elle parle seule à son cœur.

Les Grecs étoient très-sensibles, & l'on doit reconnoître qu'ils ne se sont pas trompés sur ce qui appartient au sentiment. C'est par une très-juste observation de sentiment qu'ils ont généralement composé d'un très-petit nombre de figures les ouvrages de l'art. Ils savoient que l'*intérêt* le plus puissant résulte de l'unité, & qu'on l'affoiblit d'autant plus qu'on le partage sur un plus grand nombre d'objets.

Ils semblent n'avoir prouvé, par quelques ouvrages, qu'ils étoient capables de suivre les loix que nous avons établies dans la composition, que pour faire reconnoître que leur simplicité ne venoit pas de leur impuissance, mais de leur choix.

Si, dans les ouvrages de l'art, un sujet n'intéresse qu'autant qu'il est généralement connu, ou généralement senti, on voit combien peu d'*intérêt* doivent inspirer ces sujets allégoriques qui offrent une énigme à deviner. Si la figure allégorique offre une très-grande beauté, ce n'est que par sa beauté qu'elle intéresse :

si

si elle n'a pas ce moyen d'attacher le spectateur, il se retire avant d'avoir pris la peine de trouver le mot de l'énigme.

Si l'*intérêt* ne peut être excité dans toute sa force que par un seul objet, il est aisé de s'appercevoir qu'on l'affoiblit en proportion qu'on multiplie davantage les figures. Accompagnez la Madeléine de le Brun d'une figure qui fera le personnage de consolatrice; mon attention, & par conséquent mon *intérêt*, se partagent entre la consolatrice & l'affligée; & comme mon attention n'aura plus un objet unique, elle sera par conséquent plus foible, & l'*intérêt* ne manquera pas de s'affoiblir avec elle. Au lieu d'une consolatrice, placez-en plusieurs; mon attention est encore plus partagée, & mon *intérêt* plus foible.

Mais l'art a, dira-t-on, des moyens d'appeller sur-tout au principal objet. L'art reconnoît donc que c'est par un seul objet qu'il peut exercer sur moi toute sa puissance; mais au lieu de me rappeller à ce seul objet par des moyens incertains, il en est un plus assuré, c'est de ne me présenter que lui.

L'art, j'en conviens, auroit trop à perdre, s'il se bornoit toujours à une seule figure; mais il gagnera beaucoup en suivant la loi que se sont en général imposée les anciens & Raphaël, d'épargner autant qu'il est possible les figures, de dire beaucoup avec peu, & d'indiquer, quand il le faut, un grand nombre de figures, en n'en montrant qu'un petit nombre.

J'entre dans une très-nombreuse assemblée : aucun objet particulier ne me frappe; je ne vois qu'une foule; j'éprouve seulement ce plaisir vague qu'excitent dans l'organe de la vue les couleurs variées qui com-

posent les *différentes* parures : mais enfin je parviens à *démêler* une personne qui m'intéresse, je m'attache à elle, *c'est* avec elle que je cherche à m'entretenir, & je *sens* que mon ame seroit plus satisfaite si nous n'étions que deux.

Tel est l'effet que produisent ces tableaux vantés qu'on appelle de grandes machines, & qui, sur une vaste toile, m'offrent une multiplicité de figures. Il en est comme d'une assemblée nombreuse, je ne vois d'abord qu'une foule : ma première exclamation est, *bon Dieu, que de monde!* & cette exclamation n'est pas celle du plaisir. Si le tableau est d'un grand coloriste, je reçois, sans presque m'en rendre compte à moi-même, la sensation agréable du charme des couleurs. Enfin je cherche à regarder le tableau en détail, & si j'y découvre une figure plus belle que les autres, je m'attache à la contempler; mais j'éprouve quelque dépit d'être distrait par toutes celles qui l'environnent, & je voudrois qu'elle fût seule pour jouir sans partage de ses beautés.

Ainsi les grandes compositions qui représentent un peuple assemblé, une bataille, une cérémonie, causeront toujours un plaisir moins vif & moins d'*intérêt*, qu'un excellent ouvrage qui représente une seule figure ou un fort petit nombre de figures. L'*intérêt* augmentera si cette figure éprouve une affection capable de se faire partager; la sorte de douleur qui ne nuit point à la beauté, la satisfaction intérieure, la douce émotion de l'amour.

Si la douleur est assez violente pour détruire la beauté des traits, elle excite une douleur presque semblable dans l'ame du spectateur; elle cause le frémissement,

& n'inspire pas cette sensation modérée & touchante qu'on nomme *intérêt*. La loi de ne pas offrir aux yeux des objets qui fassent horreur doit commander à l'artiste comme au poëte. Quand les bourreaux cultiveront les arts, qu'ils se plaisent à représenter des supplices : mais que l'artiste qui veut m'intéresser étudie, dans la nature, non ses plus terribles convulsions, mais ses beautés.

Ce que nous avons dit jusqu'ici se rapporte au genre de l'histoire : passons aux genres inférieurs.

Le Titien & Van-Dyck ont élevé celui du portrait aussi près qu'il est possible du premier des genres. Le grand *intérêt* du portrait est de rendre toujours présente la ressemblance d'une personne aimée. S'il représente une de ces personnes rares qui, par leurs talens, leurs vertus, les services qu'ils ont rendus à leur patrie le bien qu'ils ont fait à l'humanité, laissent à la postérité un souvenir mêlé d'estime, d'admiration, de reconnoissance; il acquerra toujours un *intérêt* plus grand à mesure qu'il s'éloignera du temps où vivoit l'original. Mais s'il représente un homme qui n'intéresse que ses amis & sa famille, & qui doit mourir tout entier, il ne pourra causer un *intérêt* général que par des beautés qui appartiennent à l'art, ou comme la représentation fidèle de l'une des beautés remarquables de la nature; car on sent que, dans le portrait, la beauté ne peut perdre le droit qui lui appartient d'intéresser par-tout où elle se trouve.

Le paysage, tel que le font les Hollandois, représentant un pays plat qui ennuyeroit lui-même, ne peut intéresser que par le mérite du faire, ou le piquant des effets accidentels : mais un paysage, une vue, une

côte maritime où l'on voudroit pouvoir se transporter, & dont l'aspect offre d'agréables promenades, cause un *intérêt* semblable à celui qu'inspireroit le lieu lui-même. On est plus fortement intéressé par un paysage qui inspire une douce mélancolie, que par celui qui ne respire que la gaieté, parce que les sensations mélancoliques sont les plus attachantes.

Comme on se plaît à voir une fête champêtre & les élans d'une gaieté simple & naturelle, ce n'est pas sans plaisir qu'on en considère le tableau. Il ne cause pas cependant autant d'*intérêt* que l'image d'une expression touchante & voisine de la douleur; car une douce tristesse a, pour les ames sensibles, un charme plus attachant que le plaisir.

Les tableaux de fleurs, de fruits, ont l'*intérêt* de rappeller des objets qui plaisent aux sens, & celui d'offrir une imitation de la vérité qui approche de l'illusion. Ce dernier *intérêt*, joint à celui du *faire*, est le seul que puissent inspirer les tableaux qu'on appelle de nature morte; les tableaux d'animaux vivans unissent à ce double *intérêt*, celui qui naît du mouvement & de l'expression, & ils deviennent plus intéressans encore si la beauté du site concourt avec les autres beautés de l'ouvrage. Il est donc très-important qu'un peintre d'animaux soit bon paysagiste.

Les scènes choisies dans la vie privée, peuvent avoir un *intérêt* qui approche de celui de l'histoire : ce genre a sa noblesse, & il est susceptible d'heureuses expressions. Mais quel *intérêt* peut inspirer la représentation d'un paysan laid & grossier qui fume sa pipe, qui s'enivre, qui se bat? Tout l'*intérêt* de ce genre est renfermé dans le mérite du faire, la beauté de la couleur, & la vérité de l'effet.

Cet article eſt peut-être trop long, mais il n'étoit pas inutile. Les artiſtes devroient regarder l'*intérêt* comme le premier moyen d'aſſurer le ſuccès de leurs ouvrages, & c'eſt la partie qu'on leur voit le plus ſouvent négliger. (*Article de M.* LEVESQUE.)

INTRIGUE, (ſubſt. fém.). L'*intrigue* détruit l'énergie de l'ame : elle eſt petite comme les moyens qu'elle emploie. Le méchant, le criminel, a quelquefois des qualités dont la grandeur eſt impoſante : il force quelquefois à l'admirer en frémiſſant ; l'intriguant eſt toujours meſquin. Si quelque choſe peut dégoûter l'homme à talent de l'*intrigue*, c'eſt de voir que l'artiſte intriguant n'a jamais valu ſa victime.

Avant que l'art renaiſſant eut acquis tout ſon éclat par les grands talens de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, André Verrochio tenoit le premier rang entre ceux qui l'avoient cultivé. Il ſe diſtinguoit également dans la ſculpture & la peinture. La république de Véniſe le chargea de faire la ſtatue équeſtre de Barthélemi de Bergame. Mais un ſculpteur Padouan, nommé Vellano, parvint, à force d'*intrigues*, à faire la figure du capitaine, & à ne laiſſer au Verrochio que celle du cheval. Le nom du Verrochio eſt encore célèbre après trois ſiècles écoulés : celui de Vellano ſeroit tout-à-fait oublié, ſi l'hiſtoire ne l'avoit pas conſervé pour en faire juſtice. La poſtérité ne le connoît que pour le punir : elle le connoît non comme artiſte, mais comme mal-honnête-homme.

Le Joſepin n'étoit pas un artiſte mépriſable, mais il étoit loin d'égaler les Carraches. Il eſt du nombre de ces peintres dont le nom ſe conſerve parce qu'ils ont

été fort employés dans leur temps, mais dont on n'étudie point les ouvrages. Il se distingua par ses *intrigues* contre Annibal Carrache, dont le nom devient toujours plus célèbre en vieillissant, & dont les ouvrages sont toujours un objet d'étude pour les élèves des arts.

Lanfranc a conservé plus de gloire que Josepin; mais cependant la postérité lui préfère le Dominiquin qu'il rendit la victime de ses *intrigues*.

Le cardinal de Montalte, juste appréciateur des talens, ayant élevé le temple de Saint-André della Valle, chargea le Dominiquin d'en faire toutes les peintures; mais après la mort du cardinal, Lanfranc, par ses cabales, se fit nommer pour peindre la coupole, dont son émule avoit déja fait les cartons. La postérité le punit, en préférant, dans ce temple, les ouvrages de son rival.

L'Espagnolet est estimé par sa manœuvre hardie & sa couleur imposante : mais qui le comparera jamais au Dominiquin? Ce fut lui cependant qui, après la mort du Dominiquin, sut, par ses *intrigues*, faire détruire les ouvrages que ce grand maître venoit de terminer à Naples.

La postérité place Mignard fort au-dessous de le Brun : mais l'intriguant Mignard effaça quelque temps la célébrité de le Brun, &, à force de dégoûts, il parvint à l'éloigner de la cour. Mignard, aimable, instruit, spirituel, cabaloit dans les cabinets des Princes, dans les sallons des Princesses : on a vu des artistes avilir leur art en cabalant dans les antichambres! (*Article de M.* LEVESQUE.)

INVENTION, (subst. fém.). Ce mot, dans la langue des arts, ne signifie pas une *découverte*, comme dans la langue ordinaire; mais il exprime le *choix* que fait l'artiste des objets qui conviennent au sujet qu'il se propose de traiter.

Il ne me feroit pas difficile de rassembler ce qu'ont dit sur l'*invention* les maîtres qui ont écrit de l'art, de disposer à mon gré ces matériaux, & d'en faire un article qui sembleroit m'appartenir : mais la doctrine qu'ils ont établie perdroit de cette autorité que lui donnent leurs noms célèbres & que je dois lui conserver. Je me contenterai donc d'offrir aux lecteurs les passages de ces maîtres.

L'invention du peintre ne consiste pas dans la faculté d'imaginer le sujet, mais dans celle de disposer dans son esprit le sujet de la manière qui convient le mieux à son art, quoiqu'il l'ait emprunté des poëtes, des historiens, ou d'une simple tradition; ce qui lui donne autant & peut-être plus de peine, que si lui-même avoit inventé le sujet : car il est obligé de suivre les idées qu'il a reçues, &, s'il est permis de s'exprimer ainsi, de les traduire dans un autre art. C'est dans cette traduction que consiste l'*invention* du peintre : il doit modeler ces idées dans son imagination. L'idée qu'il a reçue est-elle grande & pathétique pour l'entendement; il lui reste à considérer de quelle manière il pourra la faire correspondre à ce qui est grand & pathétique pour le sens de la vue; ce qui exige un travail particulier. C'est ici que commence ce que, dans le langage du peintre, on appelle *invention*, qui renferme non-seulement la composition, ou l'art de mettre le tout ensemble, mais aussi celui

de bien ménager le fond, l'effet du clair-obscur, & l'attitude de toutes les figures, la place de tous les objets qui se trouvent dans le tableau & qui forment une partie de ce tout. (*Note de M.* REYNOLDS, *sur le vers 75 de Dufresnoy :* De arte Graphicâ.)

C'est peu que l'artiste conçoive une idée heureuse, & remplisse la toile d'un grand nombre de figures; si elles ne concourent pas toutes au développement du sujet principal, & si cet ensemble de l'ouvrage n'exprime & ne rend pas parfaitement au spectateur l'idée du sujet, de manière à disposer & à préparer son ame à se laisser émouvoir par l'expression & les attitudes des principales figures, c'est en vain qu'on employera des expressions violentes & forcées, ainsi que le font ceux qui veulent paroître doués d'une imagination brillante. (MENGS, *lettre à Don Antonio Ponz.*)

L'*invention* est la partie qui donne de la noblesse & de la valeur à l'art, & qui fait connoître la force du génie du maître. Il est donc nécessaire de connoître ce qu'on entend par une *invention* parfaite. Elle ne consiste pas seulement en un beau concept & en une idée sage & bien digérée; mais dans cette unité, dans cette suite d'idées qui remplit & occupe d'abord l'esprit de l'artiste, & ensuite celui du spectateur; unité qu'il doit conserver depuis la première disposition de son ouvrage jusqu'au dernier coup de pinceau, s'il veut former un seul tout.

Plusieurs artistes que le commun des amateurs & les peintres médiocres ont regardés comme doués de la partie de l'*invention*, ont absolument ignoré ces détails heureux que possédoit le grand Raphaël; car

on voit qu'ils ont confondu à chaque inſtant l'*invention* avec la compoſition. L'*invention* eſt la vraie partie poëtique d'un tableau, déja conçu dans l'eſprit du peintre qui ſe le repréſente comme s'il avoit vu effectivement, ou s'il avoit encore actuellement devant les yeux le ſujet que ſon imagination ou ſa verve ſe propoſe de rendre.

La compoſition conſiſte, au contraire, dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. L'erreur qui s'eſt gliſſée à ce ſujet dans les écoles & parmi le commun des amateurs, a donné naiſſance à la fauſſe idée qu'on ne doit inventer & compoſer des tableaux que pour plaire aux yeux par la diverſité des objets, par les oppoſitions & par les contraſtes variés, en négligeant la partie la plus eſſentielle & la plus noble, ſavoir l'expreſſion qui appartient à l'INVENTION.

S'il eſt inconteſtable que la partie la plus noble de la peinture n'eſt pas celle qui flatte ſeulement la vue, mais celle qui ſatisfait l'eſprit & qui obtient le ſuffrage des perſonnes qui exerçent leurs facultés intellectuelles, Raphaël doit être regardé comme le plus grand de tous les peintres dont les ouvrages ſont venus juſqu'à nous. L'*invention* & la diſpoſition de ſes tableaux nous font appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu préſenter à l'eſprit de ceux qui devoient les voir. Voilà pourquoi ſes ouvrages tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur ſujet; c'eſt en quoi conſiſte la véritable magie de l'art, par laquelle il émeut notre ame & prend ſur elle, ainſi que la poéſie & l'éloquence, un ſi grand empire.

D'ailleurs on voit diſtinctement dans toutes ſes

figures un demi-chemin d'action ; c'est-à-dire qu'on apperçoit ce qu'elles faisoient avant leur mouvement actuel, & qu'on prévoit, pour ainsi dire, exactement ce qu'elles doivent faire ensuite : elles ne présentent donc jamais un mouvement achevé, ce qui leur donne un tel degré de vie qu'elles semblent se mouvoir quand on les regarde avec attention : si l'on examine dans le tableau de *lo Spasimo de Sicilia*, qui se trouve dans le Palais-Royal de Madrid, toutes les parties dont nous venons de parler, on restera convaincu que si Raphaël n'avoit pas toujours été si grand dans ses productions, on pourroit dire que celle-ci est unique par sa beauté admirable.

Le sujet est pris de l'Ecriture-Sainte : Jésus-Christ porte la croix au Calvaire, les saintes femmes fondent en larmes, & il leur dit, d'un ton prophétique, en leur prédisant la prochaine ruine de Jérusalem, de ne pas pleurer sur lui, mais sur leurs propres fils. Raphaël, pour faire mieux comprendre cette idée, fait appercevoir dans le lointain le calvaire, vers lequel on monte par un chemin sinueux, qui prend à la droite de la ville. Il a représenté le Sauveur au moment où, pour la première fois, il tombe à ce détour vers lequel un officier de justice le tire par la corde dont il le tient lié.

Comme Raphaël avoit à placer dans ce tableau la mère de celui qui étoit conduit au supplice & injustement maltraité, il lui a donné le caractère d'une mère infortunée & respectable, qui se voit réduite, pour obtenir à son fils quelque soulagement, d'implorer la pitié d'une infâme populace. Il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux vers son fils, à qui

elle ne peut donner aucun secours; mais dans l'attitude d'une vraie suppliante, faisant entendre au peuple que le Christ, tombé par terre, a besoin de la compassion de celui qui le traite avec tant d'inhumanité. Raphaël a relevé cette humble expression de la Vierge, en lui donnant un air de noblesse & de majesté, & a fait sentir la supériorité de la mère de Dieu en représentant autour d'elle Madeleine, les autres Maries & saint Jean, qui l'accompagnent & s'empressent de lui donner du secours en la soutenant sous les bras.

Ces personnages paroissent tous plongés dans les plus tristes réflexions sur les souffrances du Sauveur, & principalement la Magdeleine qui semble lui parler. Saint Jean donne du secours à la Vierge : Jésus-Christ est tombé, mais il ne fait paroître aucune foiblesse ni aucun abattement, & il a, au contraire, l'air d'un juge, tel que l'Ecriture le représente. Son visage, outre qu'il est dans ce tableau d'une beauté & d'une excellence, pour ainsi dire, inexprimables, semble animé d'un esprit prophétique qui répond parfaitement au sujet; car la personne représentée est toujours Dieu, quoique souffrant, & répond en même-temps au talent de Raphaël, qui jamais n'a donné de caractère bas à rien de ce qui étoit susceptible de noblesse. L'attitude de toute la figure est belle, noble & animée. Le bras gauche, dont la main est très-belle, porte sur une pierre, & est tout-à-fait étendu. Cependant les plis de la large manche font appercevoir un demi-chemin d'action; car ils semblent se tenir encore en l'air & n'avoir pas fini leur chûte, suivant la tendance que doit leur donner le poids spécifique de l'étoffe. De la main droite, le Christ tâche de saisir la croix sous

laquelle il fuccombe, & femble vouloir, en cherchant à la foulever lui-même, empêcher qu'on ne la lui ôte : idée fublime, digne du grand génie de Raphaël qui, par ce mouvement fimple, & qui femblera peut-être indifférent à bien des yeux, nous rappelle que le Sauveur du monde fouffroit, parce que lui-même vouloit fouffrir.

La variété de caractère qu'il a fu donner aux officiers de juftice n'eft pas moins digne d'admiration, & fait remarquer que, même parmi les méchans, il eft différens degrés de perverfité. La figure que l'on voit par le dos, & qui tire le Chrift par la corde, ne paroît remplie que de la brutale impatience d'arriver avec la victime au lieu du fupplice. L'autre perfonnage qui femble, en quelque forte, foutenir la croix, paroît ému d'une forte de compaffion qui le porte à foulager le Sauveur. Près de lui eft un foldat, qui, pouffant la croix fur l'épaule du Chrift, exprime la plus grande iniquité, puifqu'il cherche à accabler encore davantage celui qui fuccombe déja fous le fardeau. (1)

Tout ce qui vient d'être dit fe rapporte à la partie de l'*invention*, & la manière dont Raphaël a difpofé

---

(1). Comme on trouve à-peu-près les mêmes idées dans les tableaux de plufieurs maîtres inférieurs qui ont traité ce fujet, on prétendra peut être que l'*invention* de ce tableau n'eft pas fi merveilleufe que Mengs fe l'eft perfuadé. Mais on peut fentir qu'il n'étoit pas difficile à ces maîtres de répéter les idées de Raphaël, & que la gloire de ces idées eft au premier qui les a conçues. Son tableau étoit connu par l'eftampe d'Auguftin Vénitien; & quoique cette eftampe n'en exprime pas toute la beauté, elle en indique au moins l'invention. (*Note du Rédacteur.*)

ces idées après les avoir inventées se rapporte à la composition. (*Mengs, lettre à Don Antonio Ponz.*)

L'*invention* dans la peinture ne se borne pas à trouver le sujet même qui souvent est suggéré par un poëte ou par un historien. Pour que le sujet soit heureux, il faut qu'il puisse intéresser tout le monde, & que, pour cet effet, il représente quelqu'exemple d'une vertu magnanime dans l'action, ou d'une constance héroïque dans la souffrance. Il doit y avoir quelque chose dans l'action & dans son objet qui intéresse généralement tous les hommes, & qui frappe vivement l'ame par quelque rapport sympathique.

Il est bien vrai que, rigoureusement parlant, il ne peut y avoir de sujet qui soit d'un intérêt absolument général. On en trouveroit même à peine qui pussent faire une vive impression sur certains esprits : mais il est des évènemens & des caractères si universellement connus dans tous les pays où l'art de la peinture est cultivé, qu'on peut les regarder comme propres à notre objet. Tels sont tous les grands évènemens de l'histoire grecque & romaine & même de la fable, que les études ordinaires de la jeunesse rendent familières à toutes les nations de l'Europe qui toutes s'y intéressent également. Et ces sujets ont l'avantage de n'être ni trop communs, ni, en quelque sorte, dégradés par un rapprochement marqué avec les mœurs habituelles d'aucun peuple. Tels sont aussi les sujets que fournit l'Ecriture-Sainte, qui, à l'avantage d'être généralement connus, joignent celui d'inspirer le respect par leurs rapports avec la religion que professent les Européens.

Comme il est utile que le sujet soit généralement

connu, il n'eſt pas moins néceſſaire qu'il ſoit rendu d'une manière diſtincte, ſimple & vraie, afin que l'attention du ſpectateur ne ſe trouve ni embarraſſée ni diviſée. Lorſqu'on entend faire le récit d'un évènement, on ſe forme auſſi-tôt dans l'eſprit une idée de l'action & de l'expreſſion des perſonnages dont il eſt queſtion. Le talent de repréſenter ce tableau idéal ſur la toile eſt ce qu'en peinture on appelle *invention*. Comme dans la conception de ces ſortes de peintures idéales qui forment l'*invention*, l'eſprit n'entre pas dans tous les détails minutieux des draperies, des acceſſoires & du local, de même le peintre, pour repréſenter cette *invention* par les moyens de ſon art, doit rendre tous ceux de ces acceſſoires qui ſont néceſſaires au ſujet, de manière qu'ils ne frappent pas plus les ſpectateurs, qu'ils n'ont frappé ſon imagination quand il a conçu le ſujet dans ſa penſée.

Je conviens qu'en entrant dans les circonſtances & les particularités d'un fait, on donne ſouvent un air de vérité au tableau, & que, par conſéquent, on en rend l'intérêt plus grand pour le ſpectateur. On ne peut donc pas rejetter tout-à-fait ces détails ; mais ſi quelque partie de l'art demande de l'intelligence & de l'attention, c'eſt ſans doute la manière d'employer ces petits détails qui tiennent aux circonſtances du ſujet, & qui, ſuivant le choix & l'emploi bons ou mauvais qu'on en peut faire, deviennent néceſſaires à la vérité de l'hiſtoire, ou nuiſibles à la grandeur du ſujet que l'on traite.

Il reſte toujours vrai que l'erreur la plus ordinaire & la plus dangereuſe eſt de trop s'occuper des détails : ainſi je penſe que c'eſt au défaut dans lequel on tombe

le plus souvent, qu'on doit porter le plus d'attention. L'idée générale est ce qui constitue la beauté réelle : tous les petits détails, quelque parfaits qu'ils puissent être dans leur espèce, doivent donc être sacrifiés sans regret aux grandes parties. L'artiste qui a du talent ne songera pas quelles sont les choses qu'il peut employer sans encourir la censure ; il ne croira pas qu'il suffit à sa justification de montrer qu'elles peuvent se trouver dans son ouvrage : mais il convaincra le spectateur qu'elles doivent nécessairement s'y trouver, & qu'en les omettant, le tableau deviendroit imparfait & défectueux. Dans le portrait même, la grace, &, j'ose le dire, la ressemblance, consistent plus à saisir l'air général de la physionomie, qu'à imiter avec scrupule chaque linéament particulier.

Il faut, sans doute, que les figures se trouvent placées sur un plan, & souvent qu'elles soient drapées ; il faut qu'il y ait un fond, des jours, des ombres ; mais aucune de ces parties ne doit paroître avoir fixé l'attention de l'artiste : il est même essentiel qu'elles soient ménagées de manière qu'elles n'attachent pas celle du spectateur (1). En faisant l'analyse d'un tableau, on connoît assez les difficultés que l'artiste a dû vaincre, & l'art avec lequel il a disposé le fond, les draperies & les masses de lumière ; & l'on sait que, de cette sage entente, dépendent, en grande partie, la grace & l'effet de l'ouvrage : mais cet art est si bien

(1) C'est-à-dire qu'il faut que le spectateur croie que tout cela est comme il doit être absolument, & comme il étoit dans la scène véritable, sans que son attention soit détournée par aucune idée des recherches de l'art.

caché, même à l'œil exercé, qu'on ne le remarque que par une attention particulière, & qu'aucune de ces parties ne fixe celle du spectateur, & ne reste dans sa mémoire, à moins qu'il ne se soit proposé de faire de l'ouvrage une analyse détaillée.

Le grand but de l'art est de frapper l'imagination. Il faut, par conséquent, que le peintre ne fasse aucune parade des moyens qu'il met en œuvre pour y parvenir, & que le spectateur en éprouve seulement le résultat. L'artiste ordinaire veut que l'on connoisse toutes les peines qu'il s'est données, & prend autant de soin à faire valoir les parties subordonnées de son travail, que l'artiste doué d'un grand génie en met à les cacher. Dans les ouvrages médiocres, tout annonce l'art & la prétention ; ce qui fait que les spectateurs les quittent la bouche pleine d'éloges & l'esprit vuide d'idées.

Il ne suffit pas que, dans l'*invention*, l'artiste sache maîtriser & tenir à leur juste degré toutes les parties inférieures de son sujet ; il faut qu'il ait encore le talent de s'écarter quelquefois de la vérité historique, s'il veut donner de la grandiosité à son travail.

On peut voir, par les cartons de Raphaël, ce que le grand style exige de l'artiste pour concevoir & exécuter ses sujets d'une manière poëtique, en ne se bornant pas avec une scrupuleuse exactitude à la vérité.

(1) Il me semble qu'en comparant les ouvrages de Raphaël entre eux, on ne trouvera pas qu'il ait donné aux apôtres toute la noblesse que comporte la nature humaine, mais seulement toute celle qui peut se rencontrer dans des hommes du peuple. Je crois qu'il avoit dans la pensée un autre genre de noblesse à donner aux héros. (*Note du Rédacteur.*)

Dans

Dans tous les tableaux où cet admirable maître a repréſenté des apôtres, il leur a donné toute la grandioſité, toute la nobleſſe que comporte la nature humaine (1) : cependant l'Ecriture nous apprend qu'ils n'avoient point cet air reſpectable, & saint Paul dit lui-même qu'il avoit l'air commun. Alexandre, on le ſait, étoit petit; cependant le peintre n'eſt pas obligé de le repréſenter ainſi. Agéſilas étoit de moyenne ſtature, & de plus fort eſtropié & de mauvaiſe mine; mais on n'eſt pas tenu de le faire paroître avec tous ces défauts dans un ouvrage dont il eſt le héros principal. Je donne, ſuivant l'uſage, à cette partie de l'art le nom d'hiſtorique, quoiqu'il faille plutôt lui donner celui de poëtique, comme elle l'eſt en effet; car ce n'eſt pas là dénaturer un fait, mais ſeulement prendre une liberté poëtique. Le peintre doit ſuppléer aux défauts de ſon art. Il ne peut pas dire, comme un hiſtorien, que ſon ſaint avoit mauvaiſe mine, mais qu'il avoit de grandes vertus; que ſon héros étoit boiteux, mais qu'il étoit un grand homme : ce n'eſt que par la grandeur extérieure qu'il peut repréſenter la grandeur morale (1)

C'eſt par le moyen des couleurs que le tableau produit ſon premier effet; & c'eſt d'après cet effet que

---

(1) Entre les célèbres perſonnages de l'antiquité, il en eſt un à qui l'artiſte ne pourroit donner la beauté; c'eſt Socrate. Son portrait eſt tellement connu, que le ſpectateur ne pourroit ſe prêter à l'illuſion, ſi l'on haſardoit de lui préſenter ce philoſophe ſous des traits majeſtueux. Quoiqu'il ne nous reſte pas de portraits antiques d'Eſope, l'idée, peut-être fauſſe, de ſa difformité eſt devenue ſi générale, qu'elle doit former ſon caractère extérieur dans un ouvrage de l'art. (*Note du Rédacteur.*)

le spectateur qui se promene dans une galerie s'arrête ou continue sa marche; pour que le tableau frappe, au premier coup-d'œil, le spectateur par son ensemble, on doit éviter avec soin tous les petits accidens de lumière & la trop grande variété des teintes : il faut répandre sur tout l'ouvrage une certaine tranquillité, une certaine simplicité ; & c'est à quoi le coloris uniforme & large contribuera beaucoup.

Le soin que le peintre d'histoire doit mettre à éviter les détails des couleurs, il faut aussi qu'il le porte à ne point dégrader ses conceptions en mettant dans ses draperies une variété affectée d'étoffes & de dessins ; car cette bigarrure tient du style mesquin. Raphaël est encore le plus grand maître dans cette partie.

La multiplicité des figures est encore un vice dans ce genre. Il est impossible qu'un tableau composé d'un trop grand nombre de parties, produise l'effet d'un seul tout parfait, & cet effet est nécessaire à la grandiosité. Quoiqu'il soit vrai, en géométrie, que plusieurs petites choses forment un grand tout, cela n'a pas lieu en fait de goût. Le sublime remplit tout-d'un-coup l'imagination d'une grande idée ; ce n'est qu'un seul élan de l'esprit. (*M.* REYNOLDS, *quatrième discours.*)

JO

JOUR, (subst. masc.). Ce mot, dans l'art de peinture, est synonyme de lumière, & s'emploie plus ordinairement au pluriel qu'au singulier.

On dit, *les* jours *sont disposés avec intelligence dans ce tableau. Il faut, pour parvenir à l'harmonie,*

que différens jours *ne disputent pas avec la lumière principale.*

On voit, par ces exemples, que dans l'art de peindre, le mot *jour* est le même que le mot *lumière*, & l'un & l'autre de ces termes a principalement rapport à ce qu'on nomme *clair-obscur*.

On dit encore dans un sens relatif à l'art, *choisir un* jour *favorable pour peindre; un* jour *favorable au modèle d'après lequel on peint; enfin un* jour *favorable au tableau qu'on expose aux yeux.*

Il s'agit, dans ces différens sens, d'une lumière naturelle ou artificielle qui éclaire avantageusement pour l'artiste, ou pour le spectateur, l'ouvrage qu'on dessine ou qu'on peint, ou celui qu'on expose aux regards.

Le choix des *jours* est important. Les artistes connoissent combien un *jour* favorable est avantageux à leurs travaux & à l'effet de leurs ouvrages.

Le *jour* que l'on tire du midi a des propriétés qui le distinguent infiniment du *jour* que donne l'aspect du nord. Celui-ci, plus égal sans doute, n'est pas exposé aux variétés, quelquefois incommodes pour le travail de l'artiste, que produit le soleil; mais il est triste & ne prête pas aux couleurs des corps & aux reflets, ces tons *brillans* & *chauds* qui donnent du charme à la peinture.

Quant au *jour* favorable ou défavorable aux ouvrages qu'on expose aux yeux des spectateurs, les *jours* qui viennent en face des tableaux gênent ceux qui les regardent, & ne sont pas avantageux aux ouvrages peints à l'huile. Il est difficile de trouver un point de vue qui fasse disparoître le luisant que portent aux yeux

la couleur & le vernis. Un seul *jour* qui éclaire du côté, en glissant sur les tableaux qu'on regarde, est celui qu'on doit préférer; mais lorsqu'on construit un lieu destiné à exposer des tableaux qu'on veut présenter dans le *jour* le plus favorable, on remplit son but aussi parfaitement qu'il est possible en faisant descendre la lumière par le plafond ou par les parties supérieures.

L'avantage pour les ouvrages de peinture ainsi éclairés est si grand, que, s'il étoit généralement connu, on regarderoit cet objet comme le plus essentiel dans la disposition d'une galerie ou des cabinets destinés à faire jouir de tous les charmes que peut offrir la peinture.

En effet, l'avantage qu'ont les tableaux offerts dans un *jour* favorable est semblable à celui que reçoit un poëme bien lu, ou un drame bien représenté.

Pour revenir à l'artiste occupé de ses travaux, il doit étudier ce que produit sur son modèle un *jour* plus bas ou plus élevé, plus étendu ou plus resserré. Toutes ces circonstances offrent des différences dans les effets, & même, à quelques égards, dans le caractère des objets, ainsi que dans leur couleur. Un *jour* serré & tombant de haut rend les physionomies sérieuses & tristes, les ombres tranchantes, & diminue l'harmonie que produisent les reflets; mais il offre des effets qui paroissent piquans. Je pense que cette illusion est dangereuse. Elle conduit à l'obscurité trop grande des ombres, & à rendre le passage des lumières aux ombres trop brusque.

Il faut observer, à l'égard de cette disposition, que les ombres noircissent le plus ordinairement par l'effet

du temps : ainsi les tableaux faits d'après les modèles éclairés, comme je viens de le dire, contractent de plus en plus, en vieillissant, un défaut d'harmonie, & font connoître le vice de la méthode que le peintre a suivie. Au reste, la difficulté la plus grande qui se rencontre pour les peintres d'histoire, c'est la différence toujours infiniment grande entre un *jour* renfermé, qui est celui dont ils éclairent ordinairement leur modèle, & le *jour* qu'ils ont à imiter dans tous les sujets dont l'action se passe en plein air, & doit même quelquefois être éclairée de la lumière du soleil.

Le souvenir des effets qu'on a observés avec attention, est la ressource des artistes : ressource souvent incomplette, mais presque la seule que puissent avoir les peintres, puisque, dans notre climat, on ne peut que bien rarement peindre en plein air, & qu'il est plus difficile encore d'y placer le modèle.

Cette observation, sur laquelle les auteurs qui ont traité de la peinture insistent peu, ou qu'ils passent sous silence, touche cependant un point très-important ; car, la différence qui se trouve à cet égard entre l'imitation & la nature, est une des raisons physiques qui s'opposent, sans qu'on s'en rende compte, à l'illusion que cherche à produire la peinture.

Il n'existe peut-être pas un tableau représentant un sujet dont l'action se passe en plein air, qui, peint dans l'attelier, ait la vérité générale de couleur & d'effet qu'offriroit la nature en semblable circonstance.

Il seroit important, sans doute, pour atteindre à la vérité de la couleur, & pour bien connoître l'harmonie, de pouvoir peindre, quelquefois au moins,

d'après des modèles éclairés en plein air par la lumière générale, & même par le soleil, comme quelques artistes ont peint le paysage & quelques objets inanimés.

Le peintre, dans ces sortes d'études, s'enrichiroit d'une infinité d'effets, de tons, de rejaillissemens de lumières, & de reflets que ne peut offrir l'intérieur d'un attelier où la lumière ne pénètre que par un seul endroit, & qu'on hasarde rarement d'après le secours toujours trop incertain de la mémoire. On prétend que Rubens a pratiqué quelquefois ce genre d'étude difficile; au moins peut-on croire qu'il a observé & qu'il a bien retenu les effets que produit une lumière libre & brillante sur les corps.

Le diapason de cet artiste (si l'on peut se servir, en parlant de la peinture, de ce terme de musique) est monté sur un ton si éclatant, qu'on peut croire que ses observations, ou les études dont je viens de parler, y ont contribué.

Le ton général de notre école, accordé sur une lumière intérieure, provenant d'un ciel souvent gris, & chargé de vapeurs humides, décèle l'usage qu'ont nos artistes de travailler toujours dans des atteliers éclairés d'un *jour* intérieur & restreint à son passage.

Je ne pense pas cependant que cette cause soit la seule qui contribue au reproche qu'on fait à la plupart des peintres françois relativement à la couleur. Rien n'est encore si incertain que la cause qui rend quelques-unes des écoles célèbres plus distinguées par le mérite de la couleur que les autres.

Je dois en venir, enfin, à ce qu'on entend par les *jours* d'un tableau; mais ce que je dirai aux mots lu-

mière (1) & *accord*, étant commun à ces différens termes, je me contente de rassembler, en forme de maximes, quelques observations qui peuvent être regardées comme importantes sur ce sujet pour ceux qui pratiquent la peinture.

Artistes, on est bien tenté de ramener ici, un instant au moins, le mot *jour* à son acception la plus usitée, pour vous rappeller ce précepte qu'Apelles réduisoit en pratique : Ne passez pas, s'il est possible, un seul jour sans dessiner ou sans peindre d'après la nature, ou tout au moins d'après de bons originaux.

Pour revenir au sens dont il est question dans cet article, songez que les *jours* que vous devez distribuer sur votre composition, sont absolument décidés lorsque vous en avez fixé le foyer, & qu'ils peuvent être, d'après ce point donné, soumis à une science exacte & positive; souvenez-vous que les lois de la perspective, qui est cette science, sont l'interprétation des lois de la nature (2). Si vous croyez pouvoir vous passer de recourir aux opérations que prescrit cette

(1) L'article LUMIERE ne s'est pas trouvé dans les papiers de M. Watelet.

(2) L'observation de ces loix n'est pas toujours rigoureuse, puisque le peintre a la liberté d'introduire des lumières & des ombres accidentelles, dont la cause, qui doit toujours être vraisemblable, peut être supposée hors du tableau. D'ailleurs, comme les loix du dessin, au moins dans le grand style, lui ordonnent de négliger les petites formes, qu'on appelle les *pauvretés* du modèle, celles du clair-obscur, ou plutôt de l'harmonie, lui prescrivent d'éteindre de petites lumières qu'offre la nature, mais qui détruiroient l'accord de son ouvrage & le feroient *papilloter*. (*Note du Rédacteur.*)

ſcience, on peut vous traduire à ſon tribunal & vous y juger.

Les *jours* de votre tableau ne ſont donc pas arbitraires. Dès que vous en avez fixé le foyer, le premier que vous répandez détermine eſſentiellement tous les autres.

Répétez-vous ſouvent, en prenant votre palette, qu'elle ne contient aucune couleur qui ſoit lumineuſe par elle-même.

Le blanc n'eſt pas plus le *jour* ou la lumière, que le noir n'eſt la nuit ou l'ombre.

Le *jour* eſt une expanſion continue de la lumière ; l'ombre en eſt une privation partielle.

Mais le blanc n'eſt que du blanc, avec le ſecours duquel, à la vérité, vous pouvez modifier chaque couleur; & le noir n'eſt que du noir, dont l'emploi eſt dangereux.

Ces deux couleurs ne deviennent que trop aiſément & trop ſouvent des taches dans un tableau. (*Article de M.* Watelet.)

Parties du JOUR. Le peintre, en colorant, devroit ne ſe diſpenſer jamais de fixer dans ſon imagination l'inſtant du jour où ſe paſſe l'action qu'il repréſente. Ses études, ſes obſervations ont dû lui faire diſtinguer les différences qui caractériſent la lumière, & par conſéquent les couleurs dans les principaux momens de la journée, & dans les différentes ſaiſons. S'il n'a pas fait ces obſervations très-eſſentielles, ou il ne fera aucune diſtinction entre les divers accidens que la lumière éprouve dans les différentes parties du jour, & alors il ne s'occupera qu'à régler les effets des lumières & des ombres d'après un ou deux points donnés ;

ou bien il adoptera seulement une distinction vague de la lumière du matin & de celle du soir. Dans la première supposition, les effets qu'il établira pourront être très-justes; mais la couleur des lumières & des ombres étant pour lui toujours la même, on croira, dans tous ses tableaux, voir toujours le même tableau. Dans la seconde supposition, il aura deux manières au lieu d'une, & c'est encore s'éloigner trop peu de la monotonie dans un art qui a de si grandes ressources pour l'éviter. Les deux défauts que nous venons d'indiquer tiennent un rang considérable entre les causes qui la produisent.

Dans les sujets aëriens, & qui se passent dans la campagne, le peintre a encore, pour la variété de la couleur, une grande ressource dans l'observation des différentes saisons. Chacune d'elles porte un caractère de couleur bien marqué, indépendamment des accidens qu'elles occasionnent dans les êtres insensibles, des différentes occupations qu'elles imposent aux êtres vivans, des différens vêtemens qu'elles obligent les hommes d'adopter. (*Article de M.* Watelet.)

J U

JUGEMENT, (subst. masc.) On entend, par ce mot, une décision portée sur un objet. » Le *jugement*, à-peu-près général, des artistes & des connoisseurs qui ont vu le tableau de la transfiguration, » doit persuader à ceux qui n'ont pu le voir, que c'est » le chef-d'œuvre de Raphaël. « Voyez sur ce mot, pris dans cette acception, les articles Amateur, Connoissance, Critique.

On entend aussi, par ce mot, la faculté de juger les convenances d'un objet même avant qu'il existe. C'est une qualité bien essentielle aux artistes & à ceux qui les emploient.

L'artiste a déjà trouvé le sujet qu'il doit traiter. C'est au *jugement* à lui faire connoître quelles figures il doit y faire entrer, quelles sont les figures qu'il pourroit y admettre, & qu'il fera cependant mieux de rejetter; dans quelle disposition il doit les ordonner pour qu'elles contribuent, aussi puissamment qu'il est possible, à l'effet que doit produire ce sujet, ou, ce qui est la même chose, à son expression générale. Aucune de ces choses n'existe encore que dans le *jugement* de l'artiste; car s'il les avoit placées sur le papier ou sur la toile avant de les juger, il les y auroit portées par un simple mouvement de sa main, & sans aucune participation de son *jugement*. Manière absurde d'opérer & qui cependant n'est pas fort rare.

C'est aussi d'avance que le *jugement* doit régler le site, ses accessoires, le choix de la lumière, la couleur générale.

Cette qualité de l'esprit est nécessaire à ceux qui emploient les artistes, pour ne pas contrarier les convenances du lieu, des circonstances, de l'emplacement, &c.

Mais comme le *jugement* suppose des idées sur lesquelles il opère, & que les idées de l'art en supposent des connoissances étendues & précises, qui appartiennent spécialement aux artistes, le meilleur usage que pourra faire de son *jugement*, celui qui les emploie, sera de leur dire : *Voici la place, jugez & opérez*. Mais cela suppose qu'il aura eu d'abord le *jugement* de choisir de bons artistes.

On a vu des artistes d'un grand talent, qui n'avoient pas un *jugement* très-sain des convenances ; c'est un reproche qu'on a fait même à Michel-Ange : son impétuosité, que les Italiens appellent *furie*, s'opposoit aux qualités qui supposent une ame tranquille ; mais ce n'étoit pas une raison pour que ceux qui l'employoient dussent le soumettre à leur *jugement* ; car alors il n'auroit plus été lui-même, & se feroit montré inférieur à lui-même. Quand on veut employer un artiste & jouir de ses talens, il faut se déterminer à lui permettre ses défauts, car il doit être lui. Vous ne ferez point entrer du feu dans l'ame de celui qui se distingue par une sagesse un peu froide : vous ne soumettrez pas à la raison paisible celui qui ne peut agir qu'enflammé par l'enthousiasme. Si vous gênez l'artiste que vous avez choisi, il ne sera plus celui dont vous aurez fait choix. (*Article de M.* LEVESQUE.)



L

LAMBRIS, (subst. masc.). Dans le style noble, dans le langage de la poésie, ce mot se prend pour la partie d'un appartement qui est au-dessus de la tête, & que les Romains appelloient *lacunar*. Mais dans le langage de l'architecture & de la maçonnerie, on appelle *lambris* tout revêtement d'une muraille intérieure, en marbre, en plâtre ou en menuiserie. Ce mot n'appartient aux arts que nous traitons, que parce qu'on orne quelquefois les *lambris* de peintures & de bas-reliefs.

LANGAGE *de l'art*. La facilité de dessiner tous les objets que présente la nature, jointe à une certaine habileté à employer les couleurs, & à la connoissance des règles les plus simples & les plus générales de la composition; tel est le premier degré de talent dans la peinture. Il peut être comparé aux principes de la grammaire en littérature; c'est-à-dire qu'on peut le regarder comme une préparation à quelque genre de l'art auquel l'élève veuille s'appliquer dans la suite. C'est avec raison qu'on regarde le talent de dessiner, de composer, & d'employer les couleurs, comme le *langage de l'art*. L'artiste, parvenu à s'exprimer avec quelqu'exactitude, doit s'appliquer à trouver des sujets propres à l'expression; il doit chercher sur-tout à se former des idées, pour les combiner & les varier suivant la convenance des sujets dont il pourra s'occuper dans la suite.

L'Ecole de Venise s'est principalement appliquée à toutes les parties de l'art qui captivent les yeux & les sens; on peut même dire qu'elle les a portées au plus haut degré de perfection; mais les moyens qu'elle employe, & qui tous appartiennent à la partie méchanique de l'art, sont ce que l'on appelle le *langage du peintre.* Il faut convenir que c'est une bien pauvre éloquence, que celle qui nous prouve seulement que l'orateur est doué de l'usage de la parole. Les mots, & même les plus beaux tours de phrase & les plus brillantes figures du *langage*, doivent être employés comme les moyens, & non comme le but de la faculté de parler. Le *langage* est l'instrument; la conviction en est l'effet.

Le *langage* du peintre ne peut, sans doute, être refusé aux peintres vénitiens; mais en cela même, ils ont montré plus d'abondance que de choix, & plus de luxe que de jugement. Si l'on considère le peu d'intérêt des sujets qu'ils ont inventés, ou du moins la manière peu intéressante dont ils les ont rendus; si l'on réfléchit sur leur manière bizarre de composer, & sur leurs contrastes brillans & affectés, tant dans les figures que dans le clair-obscur; si l'on pense à la richesse affectée de leurs draperies, & à l'effet mesquin, qui résulte de la variété recherchée de leurs étoffes; si à cela on joint leur négligence totale à donner de l'expression aux figures; & si ensuite on pense aux idées élevées & au savoir de Michel-Ange, ou à la noble simplicité de Raphaël, on verra qu'il ne peut subsister aucune comparaison entre ces maîtres. Si, dans le coloris même, on oppose la tranquillité & la chasteté du pinceau Bolonais, au tumulte & au fracas qui

fiction produise aucun embarras dans la composition. Enfin, le dessinateur même a voulu désigner dans son trait, dans sa touche, ce qui en donne une facile intelligence, & qui ne peut être en lui que le fruit d'une connoissance sûre & profonde des objets qu'il a tracés. Il en est résulté comme principe, qu'il faut que le trait & les contours d'une figure soient *larges*, & même à certains égards matériellement *larges*, & que la touche le soit aussi, pour que son intention soit indiquée, sans maigreur & sans sécheresse; défauts dont l'effet est de retrécir les lignes & les expressions du sentiment désignées par la touche.

Le *large*, relativement aux arts libéraux, tient, comme on le voit, d'assez près au *grand*, & l'on peut dire que c'est la manière d'Homère, comme c'est le style du Corrège. Le *grand* est leur caractère; le *large* est, pour ainsi dire, leur moyen. Ils ont une certaine simplicité dans les plans, qui met à l'aise le lecteur, une distribution qui se comprend aisément, & qui fait que l'esprit ou les regards (pour suivre la figure dont il est question), marchent à leur aise dans les routes qui leur sont tracées.

Au reste, on doit penser que les artistes, dont ces sortes de mots figurés sont le langage, les composent, ou en font une application plus juste que ne peuvent jamais le faire ceux qui n'ont qu'une théorie légère des arts. Les hommes qui pratiquent un des beaux arts, ont pour l'ordinaire bien plus de facilité à comprendre avec justesse les mots du langage figuré d'un autre art, que ceux qui ne s'occupent d'aucun.

Aspirer à les faire comprendre avec exactitude, seroit un projet vain. Heureux, si dans le projet de

donner

donner plus d'ordre & de clarté aux idées du plus grand nombre, on parvient dans cet ouvrage à mettre sur la voie, & à désigner au moins ce qu'on ne peut expliquer avec une égale clarté à tout le monde !

Pour vous, artistes qui créeriez ces mots figurés & significatifs, s'ils n'existoient pas, & par conséquent qui les comprenez parfaitement, remerciez le destin qui préside à votre talent, s'il vous a donné pour maître un artiste dont la manière soit *large*, ou si l'on vous a fait commencer vos premiers traits d'après des originaux qui aient ce caractère.

Isolés dans quelque province, & entraînés par un goût & un penchant naturel vers le dessin & la peinture, vous auriez pu n'avoir pour guides que de mauvais dessins ou des estampes. Il auroit été bien difficile que vous n'eussiez pas contracté, par cette route, une maigreur & une sécheresse que vous auriez conservées, & qui se seroient converties en habitude.

Dessinez donc *large*, pour parler le langage de l'art, & vous peindrez ensuite de même.

Il ne faut pas cependant que le zèle que vous mettrez à suivre cette manière, vous conduise jusqu'à l'exagération où elle peut tomber. Il ne faut pas, pour affecter une manière *large*, négliger les détails importans, ou devenir lourds.

Dans chaque partie de votre art & de tous les arts, où l'imagination a part, il y a deux écueils à éviter, & la perfection est toujours voisine de l'imperfection. On ne peut vous exciter à vous élever à l'une des perfections, sans être obligé de vous avertir que plus vous en atteindrez le dernier degré, plus vous vous rapprocherez du défaut qui la circonscrit. Nos vertus mêmes

ont ce danger à craindre. Mais quand vous ne ferïez pas assez bons navigateurs pour être sûrs de tenir un juste milieu, ou d'approcher le plus près possible des écueils sans les toucher, portez toujours vos efforts plutôt vers les défauts qui touchent aux grandes qualités, que vers ceux qui avoisinent les qualités inférieures.

Il vaudra mieux pour vos ouvrages & pour votre réputation que vous passiez un peu les bornes que doit s'imposer le *large* dans la manière, que de tomber dans le *maigre*. Soyez plutôt trop grand que trop petit, trop simple que trop recherché. Ayez plutôt, enfin, une trop grande idée de votre art, & de chacune de ses parties, que de les concevoir au-dessous de ce qu'il est en effet, & de ce qu'elles doivent être. (*Article de M.* WATELET.)

LARGE. Peindre d'un pinceau *large*, peindre *largement*, est le contraire de peindre d'un pinceau maigre & mesquin. La manière *large* a l'agrément de la facilité; elle est même fondée sur la vérité, car la nature frappe bien plus nos regards, par ses effets *larges*, que par ses petits détails. Le grand Maître peint *largement*, parce qu'il voit en grand la nature, parce qu'il l'observe en masse, & n'est pas obligé de la tâtonner dans ses petites parties. Quand on voit grandement les formes & les effets, on produit un ouvrage qui est *largement fait*.

Les cheveux sont d'une finesse qui échappe presque à la vue; mais leur ensemble forme de *larges* masses, & l'artiste les traite *largement*.

On doit draper par *larges* plis, principalement sur les

grandes formes. Une foule de plis étroits en détruiroit l'unité, & auroit le désavantage d'offrir des multitudes de petites lumières & de petites ombres qui fatigueroient la vue. Quand on est cependant obligé de faire des petits plis, on a soin de les distribuer par masses ou suites : la lumière domine dans les unes de ces masses, & l'ombre dans les autres.

L'ouvrage entier doit être distribué par *larges* masses de clair & de brun : c'est par ce procédé seulement qu'il produit de l'effet, & qu'il appelle le spectateur, qui de loin ne voit que les masses. S'il étoit composé de petites parties d'ombres & de lumières, il n'offriroit de loin que des taches, & seroit méprisé sans avoir été même soumis à l'examen.

L'effet *large* est le résultat de ces grandes masses. On dessine *largement*, comme on peint *largement*. D'abord en ne se servant point d'un crayon aigu, mais d'un crayon émoussé qui forme des hachures nourries ; ensuite, en établissant *largement* les masses d'ombre & de lumières, & mettant sur les dernières peu de travaux.

Quand la *largeur* du dessin est relative au trait, il faut entendre, par cette expression, que l'artiste établit de grandes formes, & ne s'arrête point aux formes mesquines de la nature. On dit cependant aussi qu'un trait est *large* & moëlleux, pour faire entendre qu'il n'est pas tracé d'un crayon maigre.

Quelquefois les artistes convertissent l'adjectif *large* en substantif. Ils disent, il y a du *large* dans ce tableau. (*Article de M.* LEVESQUE.)

LAVER, (verbe act.) LAVIS, (subst. masc.). *Laver* un dessin, dessiner au *lavis*, c'est dessiner au

pinceau avec une substance colorante, telle que le bistre ou l'encre de la Chine, délayée à l'eau. Ce procédé appartient à la pratique de l'art.

L É

LÉCHÉ, (adjectif souvent pris substantivement). On appelle *léché* l'excès du fini. L'artiste qui ne sait pas quitter son ouvrage à propos, semble, en quelque sorte, s'amuser à le *lécher*. L'emploi de ce mot, dépend fort souvent du goût particulier de celui qui le profère; ainsi, l'un appellera *léché*, ce qui sera pour l'autre un *fini précieux*. Celui qui aime la grande vivacité d'exécution, ne manquera pas d'appeller *léché* un ouvrage patiemment terminé. Les peintres vénitiens reprocheront le *léché* aux peintres hollandois, & ceux-ci le *heurté* aux peintres vénitiens. Le *léché*, plus ou moins vicieux, sera toujours opposé au grand goût, à la grandeur du faire, au pinceau large, à la liberté, la facilité, la vivacité de l'exécution. Il est toujours condamnable dans de grands ouvrages, & si, dans les petits tableaux, il usurpe quelquefois le droit de plaire, il n'échauffera du moins jamais le spectateur, & parlera toujours foiblement à son ame.

On peut faire un grand reproche au peintre qui aime le *léché*; c'est de préférer le métier de son art à l'art lui-même. Le véritable artiste est capable de soins; le peintre qui donne dans le *léché*, est toujours petit & minutieux : on peut même observer que plus il s'applique à finir ses ouvrages avec amour, & plus il s'éloigne de l'effet général de la nature, qui, nous étonnant par sa grandeur, ne permet pas à notre attention de se fixer sur ses détails.

» Une manière de finir, qu'on peut hardiment con-
» damner, dit M. Reynolds, parce qu'elle nuit au but
» même qu'elle se propose, c'est lorsque l'artiste,
» pour éviter la dureté qui résulte de ce que la ligne
» extérieure tranche trop sur le fond, adoucit & éteint
» ses couleurs à l'excès. Voilà ce que les ignorans ap-
» pellent finir précieusement, & qui ne sert qu'à
» détruire la vivacité des couleurs, & le véritable
» effet de l'imitation, qui consiste à conserver le
» tranchant & la vaguesse des contours, au même
» degré qu'on le remarque dans la nature. Cet extrême
» adoucissement, au lieu de produire l'effet de la mor-
» bidesse, donne aux corps un air d'ivoire, ou de telle
» autre substance bien polie.

» Les portraits de Corneille Johnson paroissent avoir
» ce défaut; de sorte qu'il leur manque cette morbi-
» desse qui caractérise la chair; tandis que, dans les
» portraits de Van-Dick, ce juste mélange de mollesse
» & de dureté est exactement observé. On trouve le
» même défaut dans la manière de Vander-Werf,
» comparée à celle de Teniers «.

J'avoue qu'un tableau de Vander-Werf, ou de tel autre peintre léché, me semble beaucoup moins fini que celui d'un peintre vénitien, qui, vu de près, ne laisse voir que des traits de pinceau jettés en apparence au hasard. Celui-ci m'offre l'effet de la nature, ce qui est le seul objet du fini; l'autre, frappe ma vue d'un éclat éblouissant, & ne me donne l'idée d'aucune imitation vraie. Si terminer est atteindre au but, ou du moins s'en approcher autant qu'il est possible, peut-on donner le nom de fini à ce qui s'en éloigne? Laissons-lui donc la dénomination de *léché*; elle seule lui convient,

parce qu'elle se prend toujours en mauvaise part. (*Article de M.* LEVÊSQUE.)

LEÇON, (subst. fém.) Avant de consacrer un enfant à prendre des leçons de peinture, ou de quelqu'un des arts qui appartiennent au dessin, il faut examiner, s'il a les qualités qui promettent des succès, de la pénétration, de l'attention, de la patience, & sur-tout un esprit juste. Pour qu'on espère qu'il pourra parvenir à la perfection, il faut qu'à tous ces dons, il joigne celui de la sensibilité. Mais qu'on se garde bien de se laisser séduire par cette vivacité, que l'on prend trop souvent pour du génie, & qui n'est au contraire qu'une qualité nuisible, puisqu'elle empêche les enfans de réfléchir à ce qu'on leur enseigne, & même de le comprendre.

L'enfance aime naturellement à imiter; elle se plaît à contrefaire les hommes au milieu desquels elle vit; elle se plaît à représenter grossièrement, avec la plume, du charbon ou des cartes découpées, des figures d'hommes, d'animaux, des maisons, des arbres; sur-tout si l'enfant voit dessiner ou peindre, il voudra peindre ou dessiner. On se tromperoit le plus souvent, si l'on regardoit ce penchant de l'homme vers l'imitation, comme une disposition marquée pour les beaux arts. Mais si l'on remarquoit dans un jeune homme une justesse de coup-d'œil qui rapprochât de la vérité les imitations dont il se fait un jeu, alors on pourroit concevoir des espérances encore incertaines, mais cependant fondées, & le maître qui lui donneroit des leçons pourroit attendre quelque récompense de ses peines.

Il est bon de mettre, dès l'âge le plus tendre, le crayon dans les mains de l'enfant. A l'âge de quatre à cinq ans, il est déja capable d'apprendre quelque chose : plutôt on le fera commencer à se faire une étude de l'imitation, & plus sûrement il acquerra la justesse du coup-d'œil, comme, à dispositions égales, l'enfant que l'on consacrera de meilleure heure au chant aura le plus de légèreté dans la voix; à un instrument, aura dans les doigts plus de souplesse; à la danse, aura dans les jambes plus de légèreté. Il en est de même du dessin; pour former l'œil à voir juste, & la main à rendre avec précision ce que l'œil a bien vu, il faut exercer de bonne heure & la main & les yeux.

Le plus grand nombre des bons artistes s'est appliqué de bonne heure à l'art. Léonard de Vinci étoit artiste dès l'enfance. Raphaël étoit fils de peintre, & dès qu'il put commencer à faire un premier usage de son esprit & de sa main, son père lui donna des *leçons*. Le Titien fut consacré à la peinture dès l'âge le plus tendre. A dix ans, Michel-Ange manioit déja le ciseau. Le Corrège n'a vécu que quarante ans, & l'on doit croire, par le grand nombre de chefs-d'œuvre qu'il a laissés & qu'il n'a pu faire à la hâte, que, de bonne heure, il avoit manié le pinceau.

Il faut avouer cependant que de bons artistes étoient déja sortis de l'enfance quand ils se sont dévoués aux arts; mais s'ils ont eu le bonheur de parvenir à la perfection, c'est qu'ils étoient doués d'un génie extraordinaire. D'ailleurs, on conviendra qu'ils auroient été plus loin encore, s'ils étoient entrés plutôt dans la carrière.

Des maîtres estimables ont conseillé de donner, pour premières *leçons*, des figures géométriques à copier; mais sans règle & sans compas. Mengs pense même qu'il seroit dangereux de donner d'abord la figure humaine à copier. La beauté de ses contours dépend de la manière de tracer une multitude innombrable de lignes différentes & de formes interrompues qui composent ensemble des figures géométriques, mêlées & variées de telle manière qu'il est impossible à l'élève de s'en former une idée distincte. Cependant l'exemple de tant de maîtres qui ont commencé l'étude du dessin par l'imitation de quelques parties de la figure humaine, peut empêcher de croire à ce danger. Mais ce n'est pas une raison pour nier que la méthode proposée par Mengs & Lairesse ne soit la meilleure. Les exemples prouvent ici beaucoup moins qu'on ne pense; car il est des hommes tellement appellés aux arts par la nature, qu'ils atteindroient à la perfection en commençant par les méthodes les plus vicieuses.

Ce qui du moins est certain, c'est qu'il sera bien plus difficile au maître de porter un jugement certain sur la justesse du coup-d'œil de son élève, lorsqu'il lui fera tracer des figures compliquées, que s'il lui proposoit seulement à imiter d'abord les figures les plus simples de la géométrie.

Quand l'élève est parvenu à dessiner régulièrement des figures géométriques sans le secours des instrumens, on doit l'exercer à tracer des contours d'après de bons dessins & de bons tableaux; comme le but de ces secondes *leçons* est, comme celui des premières, d'assurer la justesse de sa vue & de sa main, il faut exiger de lui la même précision, la même exactitude,

que dans le dessin des figures géométriques. La franchise, la liberté, ne doivent venir qu'après cette exactitude.

Ces *leçons* doivent continuer jusqu'à ce que l'élève les exécute avec facilité. On lui apprendra en même-temps les proportions des statues antiques, & il possédera bientôt cette science nécessaire, si on l'oblige à en faire lui-même la démonstration d'abord sur des dessins ou des gravures, & ensuite sur les statues elles-mêmes.

L'élève connoît les proportions de la plus belle nature ; son œil juste lui fait tracer un contour d'une main assurée ; il est temps qu'il commence à étudier l'effet des lumières & des ombres. Il n'a, jusqu'à présent, représenté les formes que par un trait ; il faut qu'il s'habitue à les ombrer, & qu'il s'attache à contracter dès-lors la plus grande pureté. S'il l'acquiert dans les commencemens, il la conservera toujours ; mais si de bonne heure il s'accoutume à la négliger, il est bien à craindre qu'il ne la néglige toujours.

C'est, il faut l'avouer, une méthode bien austère que celle qui attache si long-temps un âge inconstant & léger à ne dessiner que des figures géométriques & des traits : nous n'aurions même osé la conseiller, si l'autorité respectable de Mengs ne nous y avoit excité ; mais les lecteurs à qui le sujet que nous traitons n'est pas étranger, conviendront sans peine que si cette voie d'instruction n'est pas la plus agréable, elle est certainement la plus solide, & l'on jugera peut-être qu'il vaut encore mieux préparer la jeunesse à des succès assurés que ménager ses plaisirs. L'artiste ne manquera pas de s'applaudir un jour de ce qu'on lui a fait jetter

les solides fondemens de sa gloire, dans un temps dont alors il ne conservera qu'un souvenir confus. Les vices de la première éducation influent sur la vie entière; & souvent les plaisirs du jeune âge préparent les peines de l'âge avancé.

Mais quand l'élève sera parvenu à l'exercice du clair-obscur, c'est-à-dire, en termes plus communs, à ombrer ses dèssins, je crois qu'on pourra, sans inconvénient, lui laisser le plaisir de varier ses travaux. Au lieu de l'appliquer constamment à faire des dessins à la sanguine, on pourra lui permettre l'amusement de faire des dessins aux trois crayons, de manier l'estompe, d'emprunter quelques teintes au pastel, de laver ses études au bistre, à l'encre de la Chine, & même avec des couleurs à l'eau. Il se croira beaucoup plus avancé, quand ses dessins auront quelques rapports avec des tableaux, que s'ils étoient toujours d'une seule couleur.

Il est une science dont il faudra dès-lors lui donner les premiers principes; c'est la perspective. On peut la regarder comme une préparation nécessaire au dessin d'après nature ou d'après les statues. Elle seule donne la véritable intelligence des raccourcis, & l'on sait qu'il se trouve nécessairement des raccourcis dans les poses les plus simples que l'on puisse donner au modèle. Comme cette science est la plus facile de toutes celles qui appartiennent à la peinture, il ne faut pas que l'élève y emploie trop de temps, avant d'être instruit de ce qui est le plus nécessaire. Ce que la perspective offre de plus indispensable pour le peintre, sont le plan, le quarré dans tous ses aspects, le triangle, le cercle, l'ovale; mais ce qu'il doit sur-tout bien

connoître, c'eſt la différence du point de vûe, & la variété que produit le point de diſtance, de près ou de loin.

Comme il n'eſt pas poſſible de ſe rendre raiſon des parties d'une figure nue ſans connoître l'anatomie, il faut donc auſſi que l'élève en faſſe une étude avant de deſſiner d'après nature. Cette partie de l'éducation pittoreſque ne lui prendra pas trop de temps, ſi on ne lui enſeigne que ce qui eſt néceſſaire à ſon art. Cette étude eſt fort différente pour le médecin & le chirurgien qui ſont obligés de connoître toutes les parties internes de l'homme, & pour le peintre qui ne doit s'arrêter qu'aux parties extérieures.

Quand enfin l'élève ſait faire un trait précis & l'ombrer purement, quand il a des connoiſſances ſuffiſantes de la perſpective & de l'anatomie, il eſt temps de l'appliquer au deſſin d'après nature & d'après les ſtatues & les bas-reliefs des grands maîtres, & ſur-tout de ceux de l'antiquité. Le modèle vivant lui fera connoître la couleur & les mouvemens de la nature, les ſtatues antiques lui inſpireront le goût de la plus grande beauté des formes. On peut ajouter que, pour la pureté du deſſin, il tirera plus de profit de l'étude de l'antique que de celle des tableaux, parce que les maîtres donnent des *leçons* plus sûres que les élèves, & méritent plus de confiance.

On trouvera dans d'autres articles les *leçons* que l'élève peut recevoir de l'inſpection & de l'étude des bons tableaux. (*Article extrait en grande partie des œuvres de* M E N G S.)

LÉGER & LOURD, (adj.). Ces deux mots oppoſés doivent s'expliquer l'un par l'autre, & peu-

vent, par cette raiſon, être réunis dans le même article.

La légéreté, au ſens propre, ſe joint vaguement à l'idée de ſpiritualité. Je ne chercherai pas à démêler la raiſon de ce rapprochement; mais je ferai obſerver qu'en ſe ſervant des mots *léger*, *aërien*, qu'on emploie quelquefois comme ſynonymes dans le langage de l'art, on eſt bien près d'y joindre auſſi les mots *ſpirituel* & même *céleſte*.

Nous regardons généralement l'air comme ce qui exiſte de plus *léger*, quoique nous le mettions au rang de la matière. Un objet aërien nous repréſente donc une ſubſtance *légère*, preſqu'inviſible & céleſte.

Dans la peinture, où l'on crée des êtres qu'on anime à ſon gré, l'artiſte qui donne à ſes figures des formes *légères*, à ſa couleur la *légèreté* avec laquelle la nature nous la préſente quelquefois, & aux ombres ſur-tout ces tons qui font ſentir qu'elles ne ſont que des privations, cet artiſte, dis-je, eſt un créateur intelligent & ſpirituel.

Le *léger*, dans la peinture, lorſqu'il eſt appliqué à la touche & au trait, eſt donc à-peu-près le ſynonyme de *ſpirituel*, & lorſqu'il a rapport à la couleur, à la lumière, il ſe rapproche des mots *aërien* & *céleſte*.

Les objets qui demandent particulièrement de la *légèreté* dans le trait, dans la touche, dans la couleur, ſont les ciels, les eaux, les fleurs, les formes de la jeuneſſe, les draperies de gaze, les cheveux, &c.

Lourd eſt relativement à l'art, le contraire de *léger*, comme il l'eſt au phyſique & au moral.

Mais en imitant par la peinture des objets phyſiques

ment *lourds*, il n'eſt pas permis à l'artiſte d'employer un pinceau *lourd* & une touche privée de *legèreté*.

L'artiſte dont l'intelligence eſt lente & la main peu *légère*, donne aux objets qu'il repréſente un caractère *lourd* qui peut être un peu moins ſenſible dans la repréſentation des objets matériels & peſans, mais qui eſt abſolument repréhenſible dans tout ce qui rappelle l'idée de la mobilité.

Dans les autres arts, les mots *léger* & *lourd* ont à-peu-près les mêmes ſignifications. On dit la *légèreté* & la *peſanteur* du ſtyle, des vers *légers*, une expreſſion *lourde*, un tour plein de *légèreté*, une compoſition qui aſſomme; enfin dans la converſation même, la meilleure doit ſe diſtinguer par la légèreté, & le conteur, ou le raiſonneur qui s'appeſantit ſemble ſurcharger d'un fardeau qui devient de plus en plus *lourd* ceux qui l'écoutent.

On pourroit cependant ajouter à ces obſervations, que je crois juſtes en elles-mêmes, en diſant que ſouvent parmi nous on exige trop à cet égard, parce que le *léger* eſt bien près du ſuperficiel, du frivole dans la converſation ou dans le récit; par exemple, il conduit à ce qu'on appelle le *découſu*, c'eſt-à-dire, à ce paſſage trop prompt d'une idée ou d'un objet à un autre.

Heureuſement ce qu'on ne tolère pas encore, c'eſt que le *léger* s'étende au caractère, & s'il s'agit de l'ame & du cœur, on exige de la *ſolidité*, parce que le *léger* alors eſt abſolument ſynonyme de *frivole*.

Que la jeuneſſe ait pour appanage la *légèreté* : c'eſt le droit de cet âge. Auſſi, jeunes artiſtes, ſi vous aviez la main peſante & l'eſprit *lourd*, vous tromperiez l'in-

tention de l'art & la loi de la nature. Cependant que cette *légèreté* ne vous empêche ni d'être correct en dessinant, ni de vous asservir aux convenances morales, à quelque âge & dans quelque circonstance que vous soyez : la légèreté en ce genre seroit un défaut. (*Article de M.* WATELET.)

L I

LIBERTÉ, (subst. fém.). On entend par ce mot non-seulement l'état opposé à celui d'esclavage, mais encore l'exemption de tous les assujettissemens, de toutes les craintes, qui rendent la situation de l'ingénu semblable, à quelques égards, à celle de l'esclave.

C'est une qualité importante dans l'exercice des beaux-arts. Il faut que le peintre & le sculpteur, comme le poëte & l'orateur, en jouissent d'une manière indéfinie, pour produire des ouvrages d'une grande distinction. Tout ce qui gêne le moral ne peut qu'arrêter les succès qui dépendent de l'esprit.

Alexandre, dit-on, vouloit que les seuls nobles pussent exercer la peinture & la sculpture. Car les nobles sont sensés jouir d'un degré de fortune qui les met au-dessus des besoins. Ils peuvent créer, sans attendre qu'un homme opulent les gêne par des ordres ridicules, & ceux qu'ils pourroient recevoir leur sont donnés avec plus de circonspection que ceux qu'on prescriroit à un esclave forcé par la nécessité de subir le joug. Les nobles élevés communément avec des sentimens plus fiers que les gens du peuple, se doivent prêter plus difficilement à un maître peu raisonnable qui voudroit contrarier leur goût, & leur résistance doit contribuer

à les faire réussir, en les laissant plus libres de suivre la pente de leur inclination dans le choix du genre ou des parties de l'art.

Ainsi, en laissant de côté tout ce qu'une éducation noble & soignée porte d'avantages avec elle par les diverses lumières qu'elle donne, on sent combien une honnête extraction peut influer sur le succès, par l'esprit *de liberté* qu'elle inspire aux artistes bien nés.

Tout ce que nous disons ici sur le bonheur d'être noble quand on embrasse les professions des arts, s'entend de *toutes* personnes qui ont été élevées & qui vivent noblement. Eh ! quel seroit le lecteur capable de croire que tout ceci ne peut s'appliquer qu'à ceux qui, dans nos mœurs, tiennent de leurs pères des degrés de noblesse prouvés par des parchemins ?

Quand on a dit qu'Alexandre ne permettoit qu'aux nobles d'exercer les beaux-arts, on a entendu sans doute que cette loi n'excluoit que les hommes en servitude ou ceux que la misère met dans la dépendance. L'histoire des peintres de ce temps-là prouve cette conséquence raisonnable.

Les Grecs, imbus de préjugés si favorables au progrès des productions de l'esprit humain, les ont élevées à un point si éminent, que depuis elles n'ont pu que déchoir. Nulle part les arts n'ont été si libres & si honorés que chez eux. Ils les ont portés dans l'Italie ; mais lorsqu'ils y parurent, les Romains, tous guerriers, ne permirent qu'aux esclaves de s'occuper des travaux du génie qu'ils regardoient comme futiles. De là vient que, dans ces commencemens, les Romains n'eurent point d'artistes distingués. Les seuls Grecs enrichirent Rome de chefs-d'œuvre. Mais lorsque rassasiés de con-

quêtes, ces maîtres du monde ſentirent le prix des arts, les hommes libres s'y adonnèrent ; diſons plus, la *liberté* elle-même fut le prix des ſuccès pour les eſclaves à qui on procuroit les facilités de s'inſtruire.

La *liberté* eſt néceſſaire aux talens, parce qu'elle élève l'ame & qu'elle laiſſe marcher l'eſprit à ſon gré. Ce précieux apanage de notre imagination eſt ſur-tout avantageux dans le choix des ſujets & dans la manière de les préſenter. Preſcrire impérieuſement ces premiers travaux, c'eſt bien peu connoître leur influence ſur le ſuccès, ou bien c'eſt avoir formé l'injuſte & barbare projet d'avilir les beaux-arts par un joug deſtructeur.

Il eſt cependant des hommes d'une ame élevée, ſemblables à ce poëte qui préféroit les chaînes à la honte de célébrer un tyran : l'hiſtoire des grands artiſtes fournit nombre de traits de cette noble fierté, & il eſt commun de les voir vivre obſcurément, plutôt que de ſubordonner leurs talens aux caprices de protecteurs ineptes ou tyranniques.

On objecte que le maintien des mœurs exige une ſévère & exacte inſpection. Le reſpect des mœurs publiques doit ſans doute donner des entraves aux cœurs corrompus toutes les fois qu'ils ſe mettent en évidence ; mais c'eſt aux éphores, c'eſt à l'aréopage à prévenir & à punir les éclats licentieux : & ſous prétexte de prévenir ces excès, il ne faut pas prétendre ſoumettre les artiſtes, dès leur entrée dans le licée, à la tyrannie d'un chef oppreſſeur, au lieu de leur donner un Mécène ou encore mieux un ami.

Artiſtes, voulez-vous donner à vos talens toute l'extenſion dont votre eſprit eſt capable ; ne vous ſoumettez

mettez pas en esclaves, & tenez-vous libres dans l'exercice des arts, comme vous l'êtes dans l'air qui vous environne. Considérez le Poussin, Holbein, Michel-Ange, & ne faites de tableaux & de statues qu'avec un amour aussi ardent que le leur pour la *liberté*, & une égale horreur de tout asservissement. C'est ainsi que vos études produiront de beaux fruits; mais soyez sûrs qu'ils déchéeront dès l'instant que, perdant le goût de cette précieuse *liberté*, vous mêlerez à vos propres pensées les caprices des modes ou le goût des personnes à qui vous voudrez plaire pour obtenir de petits honneurs ou satisfaire un vil intérêt.

Le mot *liberté* a une autre acception relative à la pratique des arts : il signifie aisance, facilité dans l'exécution; &, dans ce sens, on dit, ce tableau, cette statue, sont faits avec une grande *liberté* de main ou de pinceau. On dit aussi *liberté* de crayon, peindre, dessiner *librement*, un pinceau *libre*, &c.

La *liberté* naît ordinairement ou d'une grande pratique, ou d'une adresse naturelle, ou d'une heureuse vivacité d'esprit.

Quoique cette *liberté* d'exécution ne se rencontre pas toujours avec les grands talens, ainsi que le prouvent les chefs-d'œuvre du Dominiquin & d'autres hommes habiles; il faut avouer qu'elle répand un attrait enchanteur sur les ouvrages de l'art, sur-tout pour les personnes qui l'exercent, & qui seules en connoissent bien le méchanisme.

Mais ce genre de *liberté* est un vice quand il n'est pas soutenu d'un solide savoir. Il est sur-tout funeste au jeune élève à qui la nature l'a donné, qui en retire des éloges trop séduisans, & qui n'a pas le courage

d'y renoncer toutes les fois que la ſcience & la réflexion ne dirigent pas les opérations de ſa trop heureuſe main. *Voyez* l'article INSTRUCTION. (*Article de M.* ROBIN.)

LICENCE, (ſubſt. fém.). L'art tient à des conventions ſans leſquelles il ne pourroit exiſter. *Voyez* l'article CONVENTIONS. Il ſe permet des ſuppoſitions qui lui prêtent des beautés. On demandoit à Paul Véronèſe la cauſe d'une ombre qui fourniſſoit une maſſe à ſon tableau : *C'eſt*, répondit-il, *un nuage qui paſſe ;* il ſuppoſoit hors de ſon tableau un nuage qui produiſoit cette ombre. Mais il eſt toujours dangereux de ſe donner des *licences ;* car enfin elles ſont réellement des fautes qu'un grand ſuccès peut ſeul excuſer.

On peut définir la *licence*, une faute que l'Artiſte ſe permet pour en tirer une beauté. Nous n'entrerons pas dans le détail des *licences*, puiſqu'il en exiſte autant que de fautes qu'on peut ſe permettre : mais nous obſerverons qu'une *licence* ſuppoſe toujours l'orgueil d'un Artiſte qui ſe croit aſſez habile pour réparer ſes fautes par des beautés ſupérieures. Un orgueil auſſi hautement déclaré, ne diſpoſe pas le ſpectateur à l'indulgence. (L.)

LIGNE, (ſubſt. fém.). Ce mot n'appartient à l'art, qu'autant que l'art emprunte le ſecours de la Géométrie. La *Ligne* qui termine un objet, ſe nomme trait, contour. On dit, dans le langage de l'art, trait de plume, de crayon, de pinceau, touche, hachure, & non pas *ligne*.

LIGNE *d'Apelle*. Pline rapporte que ce Peintre, quelqu'occupé qu'il pût être d'ailleurs, ne paſſoit aucun

jour ſans tirer quelque *ligne* · *Fuit alioquin perpetua conſuetudo numquam tam occupatam diem agendi, ut non, lineam ducendo, exerceret artem.* Winckelmann croit que ce paſſage ne ſignifie pas qu'il ne laiſſoit paſſer aucun jour ſans peindre; mais que chaque jour il étudioit ſon art, en deſſinant d'après nature, ou d'après les grands maîtres qui l'avoient précédé : mais ce n'eſt point de cela qu'il s'agit dans cet article.

Nous voulons parler de la manière dont, ſuivant Pline, Appelles fit connoître ſa viſite à Protogènes : voici le paſſage littéralement traduit par M. Falconet.

« On ſait ce qui ſe paſſa entre lui (Apelles) & » Protogènes. Celui-ci demeuroit à Rhodes ; Apelles y » étant abordé, avide de connoître, par ſes ouvrages, » un homme qu'il ne connoiſſoit que par ſa réputation, » alla d'abord à ſon attelier. Protogènes étoit abſent ; » mais une vieille gardoit ſeule un fort grand panneau, » diſpoſé ſur le chevalet, pour être peint. Elle lui dit » que Protogenes étoit ſorti, & lui demanda ſon nom. » Le voici, dit Apelles, & prenant un pinceau, il » conduiſit avec de la couleur, ſur le champ du tableau, » une ligne d'une extrême ténuité. (*arreptoque pe-* » *nicillo, lineam ex colore duxit ſummæ tenuitatis per* » *tabulam.*) Protogenes de retour, la vieille lui dit » ce qui s'étoit paſſé. On rapporte que l'Artiſte, ayant » d'abord obſervé la ſubtilité du trait, dit que c'étoit » Apelles qui étoit venu ; que nul autre n'étoit capable » de rien faire d'auſſi parfait ; & que lui-même en » conduiſit un encore plus délié, avec une autre couleur : » (*ipſumque alio colore tenuiorem lineam in illa ipſa* » *duxiſſe*), & dit à la vieille que, ſi cet homme » revenoit, elle lui fit voir cette ligne, en ajoutant

» que c'étoit là celui qu'il cherchoit. La chose arriva :
» Apelles revint, & honteux de se voir surpassé ; il
» refendit les deux lignes avec une troisieme couleur,
» ne laissant plus rien à faire à la subtilité. (*vinci*
» *erubescens, tertio colore lineas secuit, nullum relin-*
» *quens amplius subtilitati locum*). Protogenes s'a-
» vouant vaincu, courut en diligence au port chercher
» son hôte. On a jugé à propos de conserver à la
» postérité cette planche qui fit l'admiration de tout
» le monde, mais particulièrement des artistes. Il est
» certain qu'elle fut consumée dans le dernier incendie
» du palais de César, au Mont Palatin. Je l'avois
» auparavant considérée avec avidité, quoiqu'elle ne
» contînt, dans sa plus spacieuse largeur, que des lignes
» qui échappoient à la vue, & qu'elle parût comme
» vuide au milieu d'excellens ouvrages d'un grand
» nombre d'artistes. (*Nihil aliud continentem quam*
» *lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera*
» *inani similem* »).

Pline a vu lui même le tableau ou plutôt le panneau. Le fait s'étoit conservé avec l'ouvrage, dont il pouvoit seul fournir l'explication, & s'étoit transmis d'âge en âge : ce seroit une critique téméraire que de vouloir le révoquer en doute aujourd'hui.

Il peut d'abord sembler frivole, & il est en effet précieux, puisqu'il nous éclaire sur l'histoire de l'art au temps d'Appelles. On voit que sa dispute avec Protogenes n'étoit qu'un combat d'adresse : c'étoit un défi à qui traceroit le trait le plus subtil, & celui qui fit un trait assez fin pour qu'il fût impossible de le refendre, fut déclaré vainqueur. Les deux rivaux s'admirèrent mutuellement, & se reconnurent mutuellement pour de

grands maîtres, ſans avoir d'autre baſe de leur jugement que l'extrême fineſſe de pinceau qu'ils poſſédoient tous deux, & que tous deux regardoient ſans doute, comme une partie très-importante de l'art.

Que devons-nous inférer de ce fait ? Que au temps d'Apelles & de Protogenes, on faiſoit autant de cas de la fineſſe du pinceau, qu'on en eſtime aujourd'hui la largeur ; que les peintres de cet âge, qui poſſédoient ſans doute les grandes parties de l'art, qui leur étoient communes avec les ſculpteurs, étoient ſecs, durs & meſquins dans la partie du métier, & qu'enfin leur manœuvre devoit avoir beaucoup de rapport avec celle de nos peintres gothiques. C'étoit avec le pinceau le plus fin, c'étoit avec les traits les plus ſubtils, qu'ils rendoient certaines parties que, depuis la perfection du *métier*, on exprime bien mieux par maſſes ou par touches. Auſſi ne trouve-t-on dans Pline aucune expreſſion qui réponde à celle qu'employent les Hiſtoriens de l'art moderne en Italie, lorſqu'ils appellent une barbe bien peinte *una bella macchia*, (une belle tache). Jamais dans Pline, on ne trouve aucun terme qui réponde à celui de largeur de pinceau, de faire large, de large exécution ; & lorſqu'il loue des Peintres pour avoir bien rendu les cheveux & les poils, je ne ſerois pas éloigné de croire qu'il entend que ces peintres rendoient toute la fineſſe des cheveux, & que, d'un pinceau ſubtil, ils en comptoient en quelque ſorte tous les poils. Les contemporains d'Apelles étoient donc grands de deſſin & d'expreſſion, mais petits d'exécution. C'eſt ce que prouve le terme de ſept années entières qu'employa Protogenes à faire un tableau d'une ſeule figure. Il eſt vrai qu'Apelles lui reprochoit

ce fini exceſſif; mais les artiſtes tiennent toujours plus ou moins à leur ſiècle, & tout ce qu'ils peuvent faire, c'eſt d'outrer ce qui eſt en uſage. Le fini exceſſif de Protogenes ſemble prouver qu'un fini froid étoit d'uſage de ſon temps. Il fut enfin regardé comme l'un des plus grands peintres de ſon ſiècle : ſa manière n'avoit donc rien dont on fût très-choqué.

On admiroit encore les lignes d'Apelles & de Protogenes du temps de Pline : faut-il en conclure que, du temps de Pline, on faiſoit conſiſter dans l'extrême fineſſe du pinceau le plus grand mérite de la peinture ? Je ne crois pas cette conſéquence néceſſaire. Il ſuffit que ces *lignes* euſſent été admirées du temps d'Alexandre, pour qu'elles le fuſſent encore du public du temps de Veſpaſien. Pline étoit du nombre des admirateurs ; mais on ſait qu'il n'étoit pas grand connoiſſeur, & il pouvoit bien partager l'admiration publique, ſans ſavoir bien préciſément pourquoi il admiroit. C'étoit un amateur, & les amateurs ſont fort ſujets à ſe paſſer, en quelque ſorte, l'admiration de main en main. L'O du Gioto n'étoit qu'un tour d'adreſſe, comme la ligne d'Apelles, & ſi cet O exiſtoit encore, & qu'il fût expoſé dans une vente, je ſuis sûr qu'il ſeroit pouſſé à un très-haut prix. Les connoiſſeurs ſavent cependant aujourd'hui ce qu'ils doivent penſer de l'O du Gioto.

De Piles, dans ſes *Vies des peintres*, a changé les lignes d'Apelles & de Protogenes en des contours fins & corrects : c'eſt altérer l'Hiſtoire ; c'eſt traveſtir une hiſtoire ancienne par un coſtume moderne. Pline ſeul nous a conſervé le fait ; il l'a expliqué clairement ; c'eſt donc lui qu'il faut ſuivre, & puiſqu'il eſt clair, il ne faut pas l'interpréter. En ſe permettant

d'altérer ainsi les anciens événemens, on ne pourroit en tirer que de faux résultats.

Un ami de Voltaire alla le voir, & ne le trouvant pas, il laissa quelques vers sur son bureau; voici la réponse que fit Voltaire :

On m'a conté, l'on m'a menti peut-être,
Qu'Apelle un jour vint, entre cinq & six,
Confabuler son cher ami Zeuxis,
Et, ne trouvant personne en son taudis,
Fit, sans billet, sa visite connoître.
Sur un Tableau par Zeuxis commencé,
Un trait hardi fut savamment tracé;
Zeuxis connut son maître & son modèle.
Ne suis Zeuxis; mais chez moi j'ai trouvé
Un trait frappé par la main d'un Apelle.

L'histoire est changée, ce qui n'est pas une faute dans un badinage poétique; mais elle a la vraisemblance qu'exigent nos idées actuelles sur l'art. Il est certain qu'une touche savamment prononcée sur un tableau, pourroit faire juger qu'elle est de la main d'un grand maître. (*Article de M.* Levesque.)

LIGNE *de beauté*. Les anciens ont connu le beau, & nous en ont laissé les plus parfaits modèles. Raphaël & d'autres modernes se sont montrés heureux imitateurs des anciens : mais rien ne nous apprend que les artistes de la Grece aient cherché une certaine *ligne*, qui servît de démonstration au caractère de la beauté. On ne nous dit pas que Raphaël ait trouvé cette *ligne*, & l'ait démontrée à ses élèves. Enfin, on ne trouve

rien de cette *ligne* dans les écrits de Léonard de Vinci, quoique cet habile peintre soit entré dans de fort grands détails sur son art. On ne s'en est occupé que dans le temps même où l'on commençoit à s'éloigner de l'imitation du beau; & je ne crois pas que cette imagination frivole fût capable d'y ramener.

Je ne connois pas l'ouvrage de Parent qui semble en avoir parlé le premier, & qui faisoit consister la beauté dans une ligne elliptique, ce qui ne me paroît pas en donner une idée fort claire. Hogarth, fameux peintre anglois, que le genre dont il s'occupoit, & que nous appellons caricature, ne devoit pas familiariser avec la beauté, voulut cependant prouver que la *ligne* de beauté étoit ondoyante, & il la compara à la lettre S. En conséquence de son principe, il crut prouver que l'araignée, n'ayant rien d'ondoyant dans ses formes, ne pouvoit être belle. On auroit pu se servir de son principe même, pour lui répondre que l'araignée est belle, parce qu'elle a dans ses formes quelque chose d'ondoyant. M. Falconet, très-supérieur à cette futile recherche, a fait sentir en passant le ridicule de la *ligne* inventée par Hogarth, pour exprimer la beauté, & a tracé lui-même une *ligne* qui lui sembloit préférable, & qui tend à la rondeur & au méplat. On a aussi voulu trouver l'image de la beauté dans la *ligne* flamboyante, c'est-à-dire, dans celle que décrit la flamme qui s'élève. Mengs, à qui le tour de son esprit faisoit aimer tout ce qui avoit l'air métaphysique, a trop parlé dans ses ouvrages de la *ligne* serpentine, ce qui a souvent répandu de l'obscurité dans ses préceptes. La *ligne* serpentine répond à l'S de Hogarth, & l'on ne voit pas ce qu'elle a de commun

avec la beauté, dont tous les mouvemens doivent décrire les *lignes* les plus douces.

Ce qu'on peut établir de plus vrai, c'eſt qu'il n'y a point de *ligne de beauté*, & que la beauté ſe forme de la ſucceſſion & de l'accord d'un nombre infini de *lignes* différentes entr'elles. Déſigner par une S, ou par une *ligne* ſerpentine, ondoyante, flamboyante, le caractère de la beauté, c'eſt en indiquer obſcurément la douceur & la ſoupleſſe. Si l'on veut abſolument parler de *lignes*, il faut dire que la *ligne* droite tend à la roideur gothique; que les formes compoſées de *lignes* qui ſe coupent angulairement, ſont dures; qu'elles peuvent avoir un air de ſcience, mais qu'elles manquent de graces & de vérité; que de la *ligne* circulaire réſulte un deſſin rond & peſant, & qu'en un mot la vraie beauté des formes eſt produite par un grand nombre de *lignes* différentes, qui toutes ſemblent tendre à s'arrondir, & qui ne s'arrondiſſent jamais.

Nous n'aurions pas parlé de la *ligne de beauté*, ſi l'Encyclopédie ne devoit pas, autant qu'il eſt poſſible, contenir tout ce qui a été dit ſur l'art. (*Article de M.* LEVESQUE).

LIVRET, (ſubſt. maſc.). Petit livre garni de papier blanc, & qui peut ſe porter commodément en poche. Il eſt d'une utilité indiſpenſable à l'artiſte qui veut étudier profondément ſon art. Le peintre qui ſe contente des études qu'il peut faire d'après ce qu'on appelle le modèle, riſquera de n'introduire dans ſes ouvrages que des figures qui ſentiront l'Académie, & qui ne reſſembleront point à la nature véritablement agiſſante. Un homme qui prend l'attitude qu'on lui

impose, sans même s'embarrasser de ce qu'elle signifie, ne lui fera certainement rien signifier. Obligé de tenir long-temps cette attitude, il s'ennuie, se fatigue, s'affaisse : & quand même la pose auroit signifié d'abord une action, elle finira bientôt par ne signifier que l'inaction ou la lassitude. D'ailleurs, l'étude du modèle prend un temps fort long ; avec l'assiduité la plus constante, on en feroit tout au plus une centaine dans une année, & les mouvemens de l'homme sont dans un nombre inappréciable. L'étude du modèle doit conduire à la connoissance des formes ; celle des mouvemens naïfs & fortuits doit se faire par un autre moyen ; il faut prendre la nature sur le fait, saisir l'homme au moment où il agit, sans savoir qu'on le regarde, sans savoir même qu'il fait une action ; l'étudier ainsi dans tous les mouvemens dont il est capable, dans toutes les affections qu'il peut éprouver, & crayonner à la hâte l'observation qu'on vient de faire. C'étoit la pratique de l'un des patriarches de l'art, Léonard de Vinci ; c'est elle seule qui peut conduire à une imitation naïve de la nature, & à la véritable expression.

Le livret sera sans cesse utile à l'artiste : tantôt il lui confiera le dessin d'une fabrique pittoresque ; tantôt celui d'un effet piquant de lumière ; quelquefois un ustensile, un vase, dont il sera bien aise de se ressouvenir un jour pour le placer dans une composition. Un tronc d'arbre, une vue de paysage s'offriront à ses regards dans ses promenades ; il les tracera sur ses tablettes ; il les enrichira de quelques ajustemens pittoresques, de quelques plis de vêtemens dont il sera frappé. C'est ainsi que les instans mêmes de ses délassemens deviendront les plus utiles à son art : c'est

ainſi que le Pouſſin eſt devenu l'un des plus grands payſagiſtes, & le plus ſavant des artiſtes dans la connoiſſance du coſtume antique. Il crayonnoit légèrement ſur ſes tablettes tout ce qui l'intéreſſoit dans la campagne, & tout ce qui le frappoit dans les veſtiges de la ſculpture antique, dont les vignes de Rome ſont ornées.

M. Reynolds a encore employé ſon *livret* à un autre uſage : il y établiſſoit par maſſes & ſans faire attention au ſujet, les effets de clair-obſcur qu'il obſervoit dans les tableaux des grands coloriſtes. *Voyez* l'article Lumiere. Il penſe qu'on pourroit, par le même moyen, conſerver le ſouvenir de l'harmonie qu'un tableau doit au choix des couleurs. Il eſt vrai qu'on ne peut pas avoir toujours avec ſoi des couleurs, comme on porte un crayon : mais après avoir placé ſur le papier les maſſes d'ombres, & de demi-teintes, & y avoir réſervé le blanc pour la lumière; il ſuffiroit de déterminer la quantité des couleurs fières & celle des couleurs tendres, ce qui pourroit ſe faire par quelque ſigne dont on conviendroit avec ſoi-même. (*Article de M.* Levesque).

L O

LOCAL, (adj.). Ce mot n'appartient à la langue de l'art, que lorſqu'il eſt joint au mot *couleur*. On appelle ordinairement *couleur locale*, ce qu'on nomme auſſi *couleur propre*. Ces ſynonymes n'enrichiſſent point la langue : il vaudroit mieux appeller *couleur propre* celle qui appartient à l'objet, & *couleur locale* celle que prend l'objet, ſuivant le plan ſur lequel il eſt

placé. Ainsi, le rouge sera la *couleur propre* d'un objet rouge ; mais ce rouge dégradé par l'interposition d'une plus ou moins grande quantité d'air, sera la *couleur locale* de ce même objet placé, par exemple, sur le troisième ou le quatrième plan.

Cette dégradation qu'on observe dans la nature, est ce qu'on nomme la perspective aërienne. Elle n'a pas des règles fixes comme la perspective linéale, parce que la dégradation est plus ou moins rapide, suivant que l'air est plus ou moins chargé de vapeurs. Elle dépend aussi de l'organe de la vue. Un objet se dégrade de ton, & s'enveloppe de vapeurs plus promptement pour un spectateur qui a la vue courte, que pour celui qui distingue aisément les objets éloignés. Cette dégradation est aussi différente suivant les différentes heures du jour. L'air, par exemple, est plus vaporeux le matin que le soir. Comme l'artiste peut supposer des accidens de lumières & d'ombres, il peut aussi supposer des accidens de vapeurs, qui influeront sur la *couleur locale* de son tableau. Il y a même des circonstances où l'on doit supposer qu'il s'élève dans l'air de la poussière qui enveloppe les objets médiocrement éloignés du premier plan. (L.)

LOCALITÉ, (subst. fém.). Nous nous permettons d'emprunter de l'Italien ce mot qui manque à notre langue, pour exprimer la qualité de ce qui n'appartient qu'à un certain lieu. La *localité* est ce qui attache à un seul lieu, la figure d'un tableau, & l'empêche d'être générale. Par exemple, la couleur noire sera une *localité*, qui attachera une figure de cette couleur au sol de l'Afrique.

Il eſt une *localité* néceſſaire ; nous venons d'en donner un exemple en parlant de la couleur propre aux Africains. Il n'eſt pas moins néceſſaire de donner à des Orientaux un caractere qui ne ſoit pas celui de l'Europe. Si l'on devoit introduire dans un tableau la figure d'un Kalmouk, il faudroit oublier la beauté idéale, & même la belle nature, pour exprimer la laideur locale qui eſt propre aux Kalmouks. Ce ſeroit même ſous ces traits qu'il faudroit repréſenter Gengiskan & ſes Officiers.

Il eſt une autre *localité* qui eſt un défaut ; c'eſt celle de donner à des figures qui devroient avoir une beauté générale, un caractère qui n'appartient qu'à un pays. Le défaut ſera frappant, ſi le pays n'eſt pas celui de ces figures, mais ſeulement celui de l'artiſte.

Voyez l'Apollon du Vatican, la Vénus de Médicis, le Laocoon, les belles figures de Raphaël. Leurs beautés ne ſont pas locales : elles ſont belles par-tout où l'on a des idées juſtes de la beauté. Les figures des peintres Vénitiens ſont des figures purement vénitiennes ; leurs phyſionomies l'indiquent auſſi bien que leurs vêtemens : elles ne ſont ni plus belles ni autrement belles qu'on ne l'eſt ordinairement à Veniſe. Les hommes qu'a repréſentés Paul Véronèſe ſont des nobles Vénitiens ; ceux qu'a peints le Baſſan, ſont des payſans du même pays. Les Vierges, les femmes juives, les Romaines, les Levantines de Rubens, ſont des Flamandes. Il y eut un temps où les figures peintes par certains artiſtes François, même eſtimés, n'étoient d'aucun pays, on oſeroit même dire d'aucune nature, ſans en approcher davantage de l'idée générale de la beauté.

Le moyen de parvenir à repréſenter la beauté générale, n'eſt pas de peindre de pratique, d'après une idée ſuperficielle qu'on s'eſt faite de la nature ; mais de choiſir de beaux modèles, & d'en ſaiſir les grandes formes, les formes principales ſans s'attacher aux meſquineries individuelles.

Quoique le payſage ſoit un genre inférieur à l'hiſtoire, il a ſa majeſté qui n'a pas été dégradée par les grands maîtres : il a reçu d'eux une beauté générale, par laquelle il s'eſt élevé bien au-deſſus de la *localité*. Les payſages du Pouſſin, du Gaſpre, de Claude le Lorrain, de Salvator-Roſe, ſont de beaux ſites qui ne ſemblent pas appartenir excluſivement à un coin particulier de la terre. Ce ſont de beaux payſages. Ceux des peintres Flamands ne repréſentent que des ſites particuliers à la Flandre ; ce ſont de belles vues. Un payſage purement local eſt le fruit d'une étude unique ; un beau payſage eſt le réſultat d'un grand nombre d'études.

Le portrait eſt ſoumis plus que les autres genres, à la *localité*. Puiſqu'il doit repréſenter fidellement une reſſemblance individuelle, il doit offrir auſſi le caractère du pays auquel appartient l'individu. L'artiſte eſt encore aſſujetti dans ce genre, à la *localité* du coſtume, & ſouvent même d'une mode paſſagère, qui ſera oubliée dans l'inſtant où le tableau ſera fini. Mais il ne faut pas qu'à ces *localités* obligées, il joigne encore celle d'une manière vicieuſe, qui appartient à la nation du peintre, ou celle de certaines affectations, de certaines minauderies qui plaiſent dans l'inſtant où elles ſont de mode, & reſtent éternellement ridicules, quand la mode eſt paſſée. Que le

portrait se généralise au moins par la naïveté d'un maintien naturel. Les portraits du Titien & de Van-Dyck sont d'une attitude simple & vraie ; ils continuent d'être admirés. La plûpart des portraits faits en France dans le XVIII[e] siècle, sont d'une afféterie locale dont tout le monde est aujourd'hui rebuté. Tout le talent de ceux qui les ont faits, les garantit à peine du mépris. (*Article de M.* LEVESQUE.)

LOINTAIN, (subst. masc.). C'est la partie la plus éloignée dans un tableau. En particulier lorsque le tableau représente un fond de ciel, le *lointain* est ce qui approche le plus de l'horison, ou l'horison lui-même. *Voyez* l'article HORISON.

Félibien, rendant compte d'une de ces conférences sur l'art dont s'occupoit autrefois à Paris l'Académie de Peinture, dit : *Sur les montagnes & les collines qui sont dans le lointain paroissent des tentes, des feux allumés, & une infinité de gens épars de côté & d'autre....* Cette manière de s'exprimer prouve que le *lointain* d'un tableau n'est pas borné au plan de l'horison, mais qu'on appelle ainsi tous les objets qui en approchent, & s'éloignent des premiers plans.

C'est souvent par les figures du *lointain*, qu'on juge de la touche & de l'esprit du peintre, parce que, dans ces figures moins soignées, il a mis moins d'étude & plus de liberté d'exécution.

On ne peut raisonnablement donner de méthodes bien précises de traiter les *lointains*. Ils sont soumis, comme les autres parties du tableau, aux diverses circonstances des climats, des saisons, des heures, de l'état du ciel, &c. Il est ordinaire que les objets les

plus voisins de l'œil paroissent plus solides de masses ; plus vifs en couleurs, & plus nets dans l'expression de leurs formes que ceux qui sont plus éloignés. Cependant, si ceux-ci reçoivent la plus grande lumière, & que les autres en soient privés, alors les objets du *lointain* doivent être rendus d'une manière plus *décidée*, quoiqu'avec moins de détails.

Dans le discours où M. Oudry a développé les excellens principes de M. de Largilière, son maître, sur le coloris, il blâme la manie de certains artistes bornés qui, pour faire fuir les objets, emploient dans les *lointains* des teintes grises, dans le dessein de réserver, disent-ils, les brillantes couleurs sur *les devans* de leurs tableaux. M. Oudry pouvoit appuyer son assertion sur l'exemple des peintres coloristes qui n'hésitent pas de placer les teintes les plus riches dans les *lointains*, lorsque le vrai l'exige, sans pour cela qu'ils s'enfoncent moins dans la toile. C'est ainsi qu'un soleil à l'horison montre dans la nature les *teintes* les plus brillantes. La justesse des *tons*, & non la rupture des teintes ; j'ai pensé dire la corruption, fait seule *fuir* les objets.

Quant à l'exécution, le comble de la perfection est de conserver la franchise des couleurs du *lointain*, en les noyant les unes dans les autres, & en leur donnant cette indécision de formes que la nature nous montre le plus ordinairement dans les objets très-éloignés. Le paysagiste appellé *Hermann* d'Italie, nous a paru, entr'autres hommes habiles, traiter les *lointains* avec une pâte & une liberté de pinceau enchanteresse. (*Article de M.* ROBIN.)

LUISANT,

LUISANT, (participe pris substantivement). Le *luisant* est un effet de la lumière réfléchie sur les tableaux à l'huile, qui, vus d'un certain point, ne permet pas de les considérer. Cet inconvénient a toujours lieu, lorsque les rayons lumineux forment un angle droit avec la superficie peinte, & qu'en même tems les rayons visuels tombent dessus dans le même dégré. Ainsi, le *luisant* disparoît, dès que l'ouvrage est exposé à la lumière, de façon qu'il la reçoit obliquement, tandis que l'œil du regardant est dans une situation parallèlle au tableau. Le *luisant* est aussi moins nuisible à la jouissance du spectateur, lorsqu'il se place de manière que les rayons visuels font un angle obtus avec l'ouvrage peint, tandis que ceux de la lumière éclairent le tableau en face. Mais il faut convenir que dans ce dernier cas, il est difficile que l'ouvrage soit bien jugé : d'où il suit qu'une peinture à l'huile, placée verticalement, doit recevoir une lumière, constamment oblique ou glissante, soit qu'elle vienne d'enhaut ou latéralement : alors seulement le *luisant* n'empêchera pas qu'il ne soit vu & jugé commodément. Dans les places ouvertes, la peinture à l'huile aura toujours des momens de la journée dans lesquels elle paroîtra *luisante* à ceux qui la regarderont en face, jusqu'à ce que l'air ait détruit ce vernis que produit la sortie des huiles. Mais bientôt après cette destruction, suit totalement celle des couleurs elles-mêmes.

Les peintures en détrempe, aux pastels, à la fresque, à l'encaustique n'ont pas l'inconvénient de *luire*; parce que leur surface étant tendre ou poreuse, absorbe les rayons de la lumière : au lieu que celle à l'huile, devenant très-dure, lorsqu'elle est sèche

prend un poli presqu'autant susceptible de *luisant*, que les diverses sortes de vernis qui se couchent sur les tableaux de ce genre. Ces corps durs réfléchissent les rayons de la lumière, qui tombent en face du tableau, & produisent le même *luisant* qui s'observe sur les glaces, les minéraux, & enfin sur tous les corps polis.

Quand le brillant du vernis reçoit le jour obliquement, avouons qu'il ajoute à la vérité des tableaux relativement aux objets de la nature des corps durs & polis; mais aussi les corps brutes & poreux, prennent par-là un éclat qui leur ôte de leur vrai caractère, en donnant, par exemple, aux vases de terre, l'éclat de la faïance, aux draps celui du satin, ou au moins d'une étoffe de soye, & aux chairs la dureté de l'ivoire. *Voyez le mot ivoire.* Et cet inconvénient n'est pas balancé par l'avantage qui en résulte pour les corps polis de leur nature. Car le peintre doit savoir sans le secours des vernis, même avec le seul crayon, par les *tons* de clair & d'obscur, rendre l'effet du brillant ou *luisant*, tel qu'on le voit, sur les objets naturels.

Nous ne devons pas taire un moyen assez simple d'empêcher que la peinture à l'huile ne soit luisante, quoiqu'il porte avec soi une cause de destruction. Ce moyen s'emploie dans la peinture de décoration destinée à recevoir diverses lumières : c'est de mêler beaucoup d'essence de térébentine aux couleurs broyées à l'huile. Cette liqueur divise le corps gras & empêche cette coagulation d'où naît le *luisant*. On sent assez que dans cette vue, il ne faut mettre aucun vernis sur ces sortes d'ouvrages.

Tout ce que nous venons de dire sur le *luisant*, se doit faire regarder comme un des désavantages de la peinture à l'huile. Cependant nous conviendrons qu'il ajoute dans les petits tableaux à ce qu'ils ont de précieux. Il en fait autant de bijoux, autant de jolis tableaux d'émail. La manière nette, propre & lisse des petits tableaux flamans & hollandois, concourt encore à cet éclat séduisant qui fait porter ces jolis tableaux à des prix incroyables; parce qu'en les acquérant, on met à l'écart *tout* ce que, dans les productions de la peinture, on est en droit d'attendre de grand, de noble, de choisi, de correct & d'instructif.

Nous venons de considérer le *luisant* par rapport à la matière qui constitue les tableaux à l'huile, il faut actuellement l'envisager du côté de l'art.

C'est un défaut dans la plupart des tableaux sortis des Écoles allemandes, flamandes & hollandoises, que d'arrondir tellement les objets qu'ils montrent par-tout l'effet qui ne doit appartenir qu'aux corps luisans de leur nature. Cela vient peut-être de ce qu'ayant copié les effets de la lumière dans des lieux renfermés, les peintres de ces Écoles ne les ont pas aussi étudiés dans les instans & dans les lieux où la lumière rend les masses qui la reçoivent larges & exemptes de cette multitude de demi-teintes qui les rétrécissent, & ne sont propres qu'à produire une lumière petite & brillante. Sans exclure ce dernier effet, qui existe comme l'autre dans la nature, on peut dire qu'il est moins propre aux grandes scènes, & qu'il ne doit jamais être employé dans celles où le soleil répand sa lumière.

La pratique offre à la sculpture divers moyens d'i-

miter la surface des corps; mais c'est sur-tout sur le marbre qu'elle les employe pour rendre le *luisant*, & atteindre celui des corps les plus polis.

La gravure rend les corps *luisans*, non-seulement en copiant avec justesse les tons qui les expriment dans les tableaux qu'elle copie; mais encore par la disposition des tailles simples, nettes, larges & fermes jusqu'à la lumière. Des cuirasses, des meubles de bronze & de dorure dans les ouvrages de Balechou, de Masson, de Drevet & autres grands artistes, prouvent jusqu'où l'art peut porter l'expression des surfaces luisantes, malgré la simplicité des moyens qu'il employe. (*Article de M.* ROBIN).

LUMIÈRE, (subst. fém.). Il a été déjà traité de la *lumière*, à l'article CONFÉRENCE, où l'on a inséré celle du Bourdon sur cet objet, & aux articles EFFET & JOUR.

On distingue quatre sortes de *lumières*, c'est-à-dire, que la *lumière* peut se communiquer aux objets de quatre façons différentes. 1°. Elle peut venir d'en haut, tomber à plomb sur un objet, & en éclairer la partie éminente; elle se nomme alors *lumière* principale ou *lumière* souveraine. Elle doit dominer, mais elle ne doit pas être répétée : on la rappelle seulement par échos sur diverses parties de la composition. *Voyez* l'article ÉCHOS.

2°. La *lumière* peut ne faire que couler sur les objets, & on la nomme *lumière* glissante. Elle s'étend d'une teinte plus égale que la *lumière* souveraine.

3°. La *lumière*, en s'éloignant du principe qui la produit, perd de son éclat, & se confond avec la

masse d'air dans laquelle elle nage & se noye enfin. On la nomme *lumière* diminuée ou perdue.

4°. Un corps sans être éclairé lui-même, peut emprunter la *lumière* du corps qui l'avoisine, & duquel elle réjaillit : c'est ce qu'on nomme *lumière* réfléchie. Ce rejaillissement lumineux est toujours proportionné à l'éclat du corps qui l'occasionne, & celui qui le reçoit emprunte en même temps des nuances de l'objet qui le lui communique.

On peut aussi considérer la *lumière* relativement aux différentes parties du jour : elle n'est pas la même le matin, à midi & le soir. *Voyez* la conférence de Bourdon sur la *lumière* à l'article CONFÉRENCE.

La *lumière* peut encore être considérée relativement à l'expression du sujet. Elle doit être éclatante, modérée, obscure, suivant que le sujet est gai, tempéré ou triste.

La *lumière* participe de la couleur de l'objet qui la cause. Si elle vient immédiatement du soleil, elle est d'un blanc doré ; de la lune, elle offre une blancheur argentine ; d'un flambeau ou du feu, elle est rouge. Une observation attentive fait appercevoir des nuances dans ces variétés. La *lumière* n'a pas la même couleur, si elle émane d'un soleil pur, ou enveloppé de vapeurs ; si elle est causée par un flambeau résineux ou par une bougie de la plus belle cire ; si elle vient d'un feu clair ou d'un incendie fumeux. Des préceptes détaillés sur ces objets, seroient longs, obscurs & peu utiles ; il faut que l'artiste observe toutes les manières dont les objets de la nature peuvent être éclairés.

On peut établir sur le jeu de la *lumière* plusieurs règles dont il faut étudier le principe dans la nature.

L'effusion de la *lumière* ne frappe pas avec une force égale les différens corps qu'elle éclaire : elle diminue en proportion de l'éloignement où le corps éclairé se trouve du corps lumineux.

Si deux *lumières* se rencontrent, la plus grande diminue la moindre, ou plutôt toutes deux se confondent, & font de leurs clartés réunies une clarté plus vive.

Quand le corps lumineux est égal au corps opaque, la moitié de celui-ci est éclairée de la moitié du corps lumineux, & l'ombre est égale au corps opaque. Le corps opaque porte une ombre moins grande que lui-même, quand il est moins grand que le corps lumineux, parce que les rayons qui passent à côté de lui, prennent une forme conique, au lieu qu'ils affectent une forme cylindrique, quand le corps lumineux & le corps éclairé sont d'une grandeur égale.

Le corps éclairé produit autant d'ombres différentes, qu'il y a de corps lumineux qui l'éclairent : mais l'ombre la plus obscure est toujours celle que cause la privation du corps lumineux le plus éloigné.

Quand la *lumière* tombe sur un corps mou, inégal, raboteux, elle s'y imbibe, se répand sur toutes ses parties, en éclaire les innombrables inégalités, & prend par conséquent la plus grande étendue qu'il lui est possible. On pourroit en comparer l'effet à celui d'un liquide sur un corps spongieux, effet qu'on peut remarquer en jettant une goutte de liqueur sur un morceau de sucre. Mais si la *lumière* rencontre un corps dur & poli, elle est repoussée, se réfléchit ; & si le corps est très-poli & la *lumière* très-vive, elle lance de ce corps un jet de rayons. C'est ce qu'on

observe sur les métaux, les marbres & les eaux. Elle est donc plus large & moins brillante sur les corps mous, plus serrée & plus éclatante sur les corps durs & polis. Ainsi la *lumière* se répand plus largement & avec plus de douceur sur les parties couvertes d'une forte épaisseur de chair, que sur celles où la présence des os est sensible. La *lumière* s'étend sur les joues : on la voit briller & réjaillir sur le front & sur les pommettes. Les terres labourées sont foiblement brillantes, même quand le soleil les frappe : les cailloux, les sables, les roches dures ont des reflets éblouissans. La partie supérieure des feuilles & des herbes est plus brillante que la partie inférieure, parce qu'elle est plus lisse. Les étoffes de coton & de laine s'imbibent des rayons lumineux ; les étoffes de soie les renvoient ; elles ont par conséquent plus d'éclat. Une statue de bronze, de marbre, ou même de plâtre, a les ombres plus fortes & les *lumières* plus piquantes qu'une figure naturelle. On peut donc étudier la beauté des formes sur les statues ; mais on tomberoit dans de graves erreurs, si l'on étudioit sur elles l'effet de la *lumière*, pour transporter cet effet à des figures vivantes.

Les objets frappés de la *lumière* que renvoient d'autres objets, en prennent la couleur qui se mêlange avec leur couleur propre : la chair frappée des rayons que refletent des corps jaunes ou rouges, prend elle-même une teinte rouge ou jaune ; des personnes qui se promènent dans une prairie éclairée du soleil, semblent avoir un teint verdâtre.

La *lumière* change la couleur propre de l'objet ; mais elle doit en participer : ainsi, une étoffe rouge, à l'endroit où elle est le plus vivement frappée de la

.. ..pe de la couleur de cette *lumière*, &
... lui est propre. C'est donc un défaut de
... .. *lumière* jusqu'au blanc, & l'ombre jusqu'au

...

Dans un jour universel, c'est-à-dire, qui n'est pas ...airé par les rayons apparens du soleil, mais par toutes les particules de l'air, impregné de la clarté que lui communique un ciel pur & sans nuages, les *lumières* ont peu de largeur, les ombres sont douces & vagues; la couleur propre se conserve plus pure dans les demi-teintes & dans les ombres que si les objets étoient immédiatement exposés au soleil; ils ont en même temps plus de relief, & leurs parties sont plus distinctes : mais aussi l'effet est moins vif & moins piquant.

Les objets sont encore plus distincts par un ciel nébuleux, parce que les yeux ne sont pas éblouis par l'éclat des parties lumineuses : la nature offre l'accord le plus doux; les couleurs propres, & sur-tout la verdure semblent augmenter de vigueur.

Les objets éclairés par la *lumière* du soleil semblent plus ou moins couverts de vapeurs, suivant que le soleil luit avec plus ou moins de force; c'est que les atômes qui circulent entre l'objet & notre œil sont beaucoup plus distincts par la lumière du soleil que par un jour pur ordinaire, & paroissent plus ou moins colorés, de sorte que les ombres deviennent tout-à-coup indécises & fuient très-promptement. Il est donc aisé de concevoir que si les ombres sont plus décidées par la *lumière* du soleil, que par tout autre jour, elles ne doivent cependant offrir aucune dureté, à moins que ce ne soit dans des lieux couverts, où règne une

lumière serrée; car alors les objets se présentent à la vue d'une manière plus nette, plus distincte & moins fuyante.

Il est aisé de se procurer une démonstration sensible de la dégradation de la *lumière* : il suffit pour cela d'entrer dans une galerie longue, & bien également éclairée dans toute son étendue. Le spectateur s'appercevra que la partie la plus voisine de son œil est la plus lumineuse, & que la clarté semble diminuer à mesure qu'il porte plus loin ses regards. L'expérience deviendra plus frappante encore, si la galerie est ornée de statues de marbre blanc, placées à des distances égales : il verra que la statue la plus éclairée est la plus proche de lui. S'il se place de manière qu'il puisse voir toutes les statues se détachant les unes sur les autres, il reconnoîtra que la seconde se détache en brun sur la première, & ainsi de toutes les autres. Il en est tout autrement des ombres qui s'affoiblissent toujours à mesure qu'elles s'éloignent, parce qu'il se place, en proportion de l'éloignement, entre l'objet ombré & l'œil du spectateur, une plus grande quantité de vapeurs impregnées de *lumière*. Ainsi donc, sans sortir de cette même galerie, supposons que les statues soient de basalte, au lieu d'être de marbre blanc : alors le spectateur verra que la première se détache en noir sur la seconde, & que la plus éloignée de toutes paroît aussi la plus claire.

Une règle assez généralement observée, c'est que la plus grande *lumière* doit frapper fortement le milieu du tableau. Mais cela ne signifie pas que cette *lumière* principale doive être la seule. On sait que Rembrandt s'est plû, dans un très-grand nombre de ses ouvrages,

à n'employer qu'une feule maffe de *lumière* : cette pratique donnoit à fes tableaux un piquant que ne procurent pas des effets plus harmonieux, & les grands fuccès de ce maître ne permettent pas de le condamner ; mais il feroit dangereux qu'il eût un trop grand nombre d'imitateurs : en effet, ce n'eft pas ce que la nature offre le plus rarement, qui doit être le principal objet de l'art. On peut fans doute l'imiter quelquefois dans les occafions où elle rend d'autant plus piquant le bienfait de la *lumière* qu'elle l'épargne davantage ; mais elle en eft ordinairement prodigue ; c'eft même cette prodigalité habituelle qui conftitue fon caractère, & c'eft dans ce caractère qu'il faut en général l'étudier & la rendre.

Les Peintres Vénitiens, & Rubens qui avoit puifé fes principes dans leurs ouvrages, fe font fervis, dit M. Reynolds, de plufieurs *lumières* fubordonnées. Mais comme, dans la compofition, il doit y avoir un grouppe dominant, il doit auffi, dans la diftribution des lumières, y en avoir une qui domine fur les autres : il faut que toutes foient diftinctes & variées dans leurs formes, & qu'on n'en compte pas moins de trois. La lumière principale, ayant plus d'éclat que les autres, doit avoir auffi plus d'étendue.

Les Peintres Hollandois ont particulièrement excellé dans l'entente du clair-obfcur, & ont montré, dans cette partie, qu'une parfaite intelligence peut parvenir à dérober entièrement à l'œil toute apparence d'art.

Jean Steen, Teniers, Oftade, du Sart, & plufieurs autres maîtres de cette école, peuvent être cités comme des modèles, & leurs ouvrages propofés aux jeunes artiftes, comme des objets d'étude pour cette partie.

Les moyens par lesquels le peintre opère, & d'où dépend l'effet de ses ouvrages, sont les jours & les ombres, les couleurs fières & les couleurs tendres. Qu'on puisse mettre de l'art dans l'entente & la distribution de ces moyens, est une chose qu'on ne s'avisera pas de contester : on ne niera pas non plus que l'une des voies les plus promptes & les plus sûres de parvenir à cet art, est un examen attentif des ouvrages des maîtres qui y ont excellé.

Je vais rapporter ici, continue ce savant artiste, le résultat des observations que j'ai faites sur les ouvrages des artistes qui semblent avoir le mieux connu l'entente du clair-obscur, & qu'on peut regarder comme ayant donné les exemples qu'il est le plus avantageux de suivre.

Le Titien, Paul Véronese, & le Tintoret, ont été des premiers à réduire en systême, ce qu'on pratiquoit auparavant comme par hasard & sans principes certains, & ce que par conséquent on négligeoit souvent aussi faute d'attention, parce qu'on n'avoit point encore fait de loix qui obligeassent à l'observer. C'est des Peintres Vénitiens que Rubens prit sa manière de composer son clair-obscur ; ses élèves l'adoptèrent, & elle fut reçue par les Peintres de genres & de bambochades de l'école flamande.

Voici la méthode dont je me suis servi pendant mon séjour à Venise, pour me rendre utiles les principes qu'avoient suivis les maîtres de cette école. Lorsque je remarquois un effet extraordinaire de clair-obscur dans un tableau, je prenois une feuille de mon cahier d'études ; j'en couvrois de crayon noir toutes les parties dans le même ordre, & la même gradation de

clair-obſcur qui étoit obſervée dans le tableau, réſervant la blancheur du papier pour repréſenter la *lumière.* Je ne faiſois d'ailleurs attention ni au ſujet, ni au deſſin des figures. Quelques eſſais de cette eſpèce ſuffiſent pour faire connoître la méthode des Peintres Vénitiens dans la diſtribution des jours & des ombres. Après un petit nombre d'épreuves, je reconnus que le papier étoit toujours couvert de maſſes à-peu-près ſemblables. Il me parut enfin que la pratique générale de ces maîtres étoit de ne pas donner plus d'un quart du tableau au jour, en y comprenant la *lumière* principale & les *lumières* ſecondaires, d'accorder un autre quart à l'ombre la plus forte, & de réſerver le reſte pour les demi-teintes.

Il paroît que Rubens a donné plus d'un quart à la *lumière*, & Rembrandt beaucoup moins : on pourroit évaluer à un huitième au plus la partie éclairée de ſes tableaux. Il réſulte de cette méthode que ſa *lumiere* eſt extrêmement brillante; mais cet effet piquant eſt acheté trop cher, puiſqu'il coûte tout le reſte du tableau qui ſe trouve ſacrifié. Il eſt certain que la *lumière* entourée de la plus grande quantité d'ombres doit paroître la plus vive, en ſuppoſant que, pour en tirer parti, l'artiſte poſſède la même intelligence que Rembrandt; mais il n'eſt pas certain de même que l'extrême vivacité de la *lumière*, ſoit la partie la plus eſſentielle de l'art, & que toutes les autres doivent lui être ſacrifiées.

Par le même moyen que je viens d'indiquer, on reconnoîtra les différentes formes & les diverſes diſpoſitions des *lumières ;* on pourra l'employer auſſi pour marquer les objets ſur leſquels elles ſont répandues,

ou ſur une figure, ou ſur un ciel, ou ſur une nape blanche, ou ſur des beſtiaux, ou enfin ſur des uſtenſiles qui n'auront été introduits dans le tableau que pour la recevoir. On pourra obſerver auſſi quelle partie eſt d'un grand relief, & à quel degré elle tranche avec le fond. Car il eſt néceſſaire qu'il y ait une partie, fût-elle petite, qui tranche avec lui, ſoit qu'on choiſiſſe pour cela une partie claire ſur un fond brun, ou une partie ſombre ſur un fond clair. Ce procédé rendra l'ouvrage ferme & diſtinct; au lieu que ſi l'on ne ſonge qu'à donner de tous côtés de la rondeur, les figures auront l'air d'être incruſtées dans le fond.

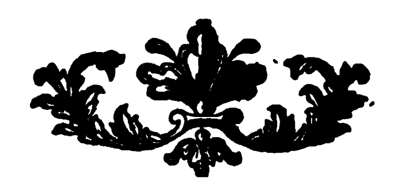
En tenant, à quelque diſtance de l'œil, un papier ainſi crayonné par maſſes, ou, ſi l'on veut, groſſièrement tacheté; on ſera étonné de la manière dont il frappera le ſpectateur; il éprouvera le plaiſir que cauſe une excellente diſtribution de clair-obſcur, quoiqu'il ne puiſſe diſtinguer ſi ce qu'on lui montre eſt un ſujet d'hiſtoire, un portrait, un payſage, de la nature morte, &c.; car les mêmes principes s'étendent ſur toutes les branches de l'art.

Peu importe que j'aie donné une idée exacte, & que j'aie fait une juſte diviſion de la quantité de *lumière* qui ſe trouve dans les ouvrages des peintres vénitiens. Chacun peut faire lui-même l'examen que j'indique, & en porter un jugement par lui-même. Il ſuffit que j'aie indiqué la méthode de conſidérer les tableaux ſous ce point de vue important, & le moyen de ſe pénétrer des principes d'après leſquels ils ont été exécutés.

C'eſt en vain qu'on finit un ouvrage avec le plus grand amour, ſi l'on n'y conſerve pas en même-temps

un clair-obſcur large. C'eſt donc là une partie qu'on doit recommander conſtamment aux élèves, & ſur laquelle il faut inſiſter plus que ſur toute autre. C'eſt en effet celle qu'on néglige généralement le plus, parce que l'imagination de l'artiſte eſt preſque toujours entièrement abſorbée par les détails.

Pour mieux faire comprendre ce qui vient d'être dit, nous pouvons nous ſervir de la grappe de raiſin du Titien, en la ſuppoſant placée de manière à recevoir de larges maſſes de jours & d'ombre. Chaque grain particulièr a, ſans doute, du côté du jour, ſa *lumière*, & au côté oppoſé ſon ombre & ſon reflet; mais tous les grains enſemble ne forment cependant qu'une ſeule & large maſſe d'ombre & de *lumière*. Voilà pourquoi la plus légère, la plus informe eſquiſſe, où ce large clair-obſcur eſt obſervé, produira plus d'effet, & offrira plus l'apparence d'avoir été faite de main de maître, ou, en d'autres termes, préſentera mieux le caractère général de la nature, que l'ouvrage le mieux fini, dans lequel ces grandes maſſes auront été négligées. (*Article extrait des ouvrages de* DANDRÉ-BARDON, FÉLIBIEN, LAIRESSE, *& de* M. REYNOLDS.)



M

MACHINE, (subst. fém.). Une composition dans laquelle le peintre fait entrer un nombre d'objets dont l'heureuse combinaison demande du génie, est désignée en terme de peinture par le mot *machine*. Ce mot est principalement employé à signifier une grande composition, telle qu'est ordinairement un plafond, une coupole, ouvrages qu'on peut regarder comme les grands poëmes de la peinture; mais, en général, un tableau qui offre un nombre de figures & d'objets considérable, & pour l'heureux assemblage desquels le génie a besoin de toutes ses ressources, est appellé par les artistes une *machine*, une *grande machine*.

Cette expression renferme des idées étendues de noblesse, de grandeur, d'intérêt, de dimensions même, qui font qu'on ne s'en sert pas pour des productions dans lesquelles toutes ces choses ne se trouvent point assemblées, ou ne sont pas nécessaires.

Une belle *machine* en peinture suppose donc un grand ensemble des parties de l'art, qui surprend & attache, comme une belle *machine*, dans le sens propre, signifie l'assemblage des moyens choisis qu'emploie la méchanique pour plaire & causer de l'admiration. On dit, comme je l'ai fait observer, d'un plafond, d'une coupole, d'une galerie peinte, d'un vaste tableau, que ce sont de grandes, de belles, de superbes *machines*; on le dit, à bien plus forte raison, lorsque la peinture est accompagnée, dans quelque grande

composition des arts, de tout ce que chacun d'eux peut produire de digne de contribuer à mériter ce nom.

Nous ne connoissons guère aujourd'hui qu'un seul ouvrage vraiment digne de le porter dans toute l'étendue qu'on peut lui donner, & qui puisse bien désigner ce qu'il signifie : c'est le Temple de saint Pierre à Rome.

Grande & superbe *machine* en effet, vaste dans ses dimensions, sublime dans son objet, surprenante dans son exécution. L'architecture y est enrichie par la peinture & la sculpture employées comme accessoires, mais avec une si juste mesure, que chacun des objets qui arrêtent les regards, n'a pas un droit assez grand pour les distraire de l'effet général.

Les moyens les plus durables y sont employés pour la peinture même, & les matières les plus précieuses pour les ornemens.

Voilà ce qui constitue véritablement une grande & admirable *machine*. Voilà les moyens par lesquels une nation peut prouver, pendant une longue suite de siècles, qu'elle a porté les arts à un haut degré de perfection, & que l'esprit & l'ame de ceux qui en composoient l'élite, élevés aux idées de la beauté libérale, ont su s'appliquer aux objets auxquels elle convient le mieux.

Que n'est-il possible d'inspirer ces principes & ce sentiment nobles & élevés des grandes *machines* à un peuple qui possède d'ailleurs tout ce qui seroit nécessaire pour les mettre en exécution ? Il est fâcheux pour ceux qui aiment leur patrie, leur nation & les arts, de voir parmi nous si peu de monumens (je pour-

rois dire peut-être aucun) qui puissent annoncer un jour que nous avions fait d'assez grands progrès pendant deux siècles, féconds en talens, pour en laisser à ceux qui nous suivront, des preuves dignes de leur servir de modèles & d'exemples. Quels sont donc les obstacles qui s'y opposent? quelles sont les qualités qui semblent nous manquer à cet égard?

Le sentiment des grandes convenances, & l'esprit de suite qui, fondé sur elles, donne la constance nécessaire pour ne pas s'écarter, pendant un grand nombre d'années, d'un plan, & le courage de le porter à sa perfection, sans que la mort de ceux qui l'ont formé, & la succession de ceux sous l'administration desquels il s'exécute, change rien à l'esprit qui l'a fait concevoir.

Il est besoin, sans doute, que des génies très-distingués conçoivent l'idée de ces chefs-d'œuvre. Il est besoin de vrais patriotes & d'administrateurs très-éclairés pour les exécuter ou les faire exécuter. Cette dernière condition se rencontre parmi nous (osons le dire) plus rarement que la première, parce qu'il seroit nécessaire que les hommes propres à se montrer uniquement animés par la gloire nationale, fussent profondément instruits des principes généraux de tous les arts libéraux, regardés, non comme arts d'agrément, mais comme langages des grandes institutions, ce qui les mettroit à l'abri des préjugés, des modes, des incertitudes & des variations qui peuvent influer sur leurs jugemens & leurs volontés. (*Article de M. Watelet*).

MAGIE, (subst. fém.). La *magie*, au sens propre,

s'eſt évanouie avec une partie des erreurs que produit l'ignorance.

La *magie*, au ſens figuré, *magie* puiſſante dans ſes effets, mais dont les principes & les moyens ſont encore inconnus à la plupart des hommes, s'eſt multipliée & s'eſt étendue par les découvertes des ſciences, & ſur-tout par les progrès des arts libéraux.

La *magie* de la peinture eſt ſéduiſante par d'agréables illuſions. Ses artifices trompent facilement, lorſqu'on ne fait point d'efforts pour s'en défendre, & non-ſeulement on ne lui ſait pas mauvais gré des erreurs qu'elle cauſe; mais plus nous éprouvons qu'elle nous abuſe, plus notre reconnoiſſance & notre conſidération augmentent pour elle : effet fort remarquable, puiſque le charlatan, (eſpèce de *magicien* fort accréditée de nos jours) lorſqu'il eſt convaincu d'avoir trompé, excite la haine, l'indignation ou le mépris, tandis que l'artiſte dont on éprouve & l'on reconnoît l'artifice, excite l'admiration & devient cher à ceux qu'il a fait tomber dans l'erreur.

Je dis l'artiſte en général, car chacun des arts libéraux a ſa *magie* qui lui eſt particulière. Ses effets ſont de faſciner en quelque façon deux de nos ſens, l'ouïe ou la vue. Ces deux ſens flattés, ou habilement trompés, livrent aux artiſtes l'empire de l'eſprit & du cœur de ceux qui s'occupent de leurs ouvrages.

Dans le nombre de ſix arts que j'appelle libéraux, deux agiſſent ſur le ſens de l'ouïe; les quatre autres ont pour objet de captiver la vue.

La parole & la muſique produiſent leurs effets *magiques* par le moyen de l'organe qui fait entendre la pantomime, la peinture, la ſculpture & l'archi-

tecture, agissent & exercent leurs charmes sur l'organe de la vue.

On peut observer, à ce sujet, que l'ouïe est un sens passif, & qu'on peut regarder le sens de la vue comme un instrument actif; car on peut refuser de diriger ou de fixer les yeux sur un objet; mais on n'a pas absolument la même puissance sur les oreilles, ou du moins cette puissance, bien plus difficile à exercer, est le plus souvent en défaut, si elle n'emploie pas de moyens étrangers.

Je n'examinerai pas ici les différences que la nature de ces organes apporte aux effets des sensations que nous éprouvons; mais je dirai seulement que la *magie* de la peinture est une des plus séduisantes par ses illusions, parce qu'elles ont un effet presque général, qu'elles agissent avec une promptitude extrême, & que les hommes vont d'eux-mêmes, avec empressement, au-devant de l'illusion qu'elles produisent.

La *magie* de la peinture est appuyée sur celle de la lumière, c'est-à-dire, sur ses innombrables effets qui produisent les couleurs & les modifient sans cesse à nos yeux.

Mais, d'après ce fondement, l'art a cherché, dans ses progrès, à étendre ses effets *magiques* par le secours de *l'ordonnance;* par la beauté, la correction des figures, des expressions; par la vigueur du coloris; enfin par une infinité de mystères que les maîtres ou l'étude apprennent à ceux qui s'y dévouent.

Cependant, pour revenir à la plus ordinaire acception du terme dont il s'agit dans cet article, c'est à la couleur qu'il est plus particulièrement affecté dans le langage de l'art; mais il faut, pour qu'il soit appli-

qué avec justesse, que le tableau dont on vante la *magie* obtienne effectivement son effet le plus puissant du mérite de la couleur, & que les causes particulières de l'illusion qu'il produit ne soient pas faciles à démêler par ceux qui en éprouvent les effets.

Un tableau est remarquable par sa *magie*, si les couleurs y empruntent de leur harmonie, de leurs savantes oppositions, de leurs distributions méditées, une valeur qu'elles n'auroient pas sans ces recherches.

Ces mystères des oppositions, des transitions ou passages, des relations ou sympathies des diverses couleurs entre-elles, & de l'harmonie puissante qui en résulte, ne peuvent être pénétrés & développés que par une pratique suivie & toujours raisonnée.

Voyez opérer un savant artiste, vous appercevrez sur sa palette, dans le seul arrangement de ses couleurs & sur-tout dans l'ordre des teintes qu'il a préparées, une sorte de *magie* qui attache vos yeux & qui vous plaît.

Voyez-le ensuite prendre avec la brosse ou le pinceau une teinte dont son intelligence éclairée a pressenti l'effet, cette teinte, examinée seule dans l'intervalle qu'il met à la porter de la palette sur la toile, offre souvent un ton que vous jugez si peu convenable à l'objet auquel vous voyez qu'il est destiné, que vous croyez ce choix une erreur de l'artiste : cependant sa main intelligente & sûre la place, & dans l'instant, par un effet vraiment *magique*, les couleurs qui environnent cette teinte, lui dérobent ce qui sembloit devoir blesser vos regards, ou cette teinte leur donne elle-même ce qui sembloit leur manquer.

C'eſt la vigueur du coloris ſur lequel s'eſt monté l'artiſte, c'eſt le caractère de l'harmonie, l'accord des tons voiſins, qui font que la teinte dont j'ai parlé eſt préciſément celle qui convenoit à la place qu'on lui aſſigne, & qu'en ce moment elle augmente ou complette l'illuſion *magique* qui donne du relief à un objet peint ſur une ſurface plate, & le fait ſortir du fond ſur lequel il ſembleroit devoir reſter attaché.

Ainſi, dans la réunion d'un grand orcheſtre, un inſtrument qui prélude ſeul, avant de concerter, peut vous porter des ſons durs ou peu agréables par eux-mêmes, & ce même inſtrument placé, réuni avec les autres, ou ſuccédant à ſon tour à ceux qui préparent ſon juſte effet, en produit un que vous n'auriez pas ſoupçonné.

Voilà une idée de la *magie* de la couleur : quelques opérations d'un artiſte habile qui veut bien initier ſon élève ou un amateur curieux dans ſes myſtères, lui en apprendroient plus que je ne puis le faire; car s'il eſt bien établi que ce qui parvient à l'eſprit par les yeux, fait en général une impreſſion prompte & durable, ce principe eſt bien plus vrai lorſqu'il s'agit d'objets abſolument relatifs au ſens de la vue.

D'ailleurs, il eſt dans les arts libéraux des ſecrets, pour ainſi dire, que l'art du diſcours ne peut éclaircir, & que la pratique dévoile en un moment.

Je ne m'étendrai donc pas ſur différens détails des opérations de la peinture, qu'on peut appeller figurément *magiques*, telles que le charme par lequel une couleur harmonieuſe arrête votre regard, par lui votre attention, enſuite par celle-ci votre intérêt ſur un objet principal, & d'autres d'un genre ſemblable,

parce que je m'étendrois trop. J'essayerai cependant d'en donner quelques idées aux mots propres & non figurés qui se trouveront y avoir quelque rapport.

Je dirai seulement encore que les pratiques de cette partie mystérieuse de l'art sont sujettes à différentes méthodes. L'étude de la nature, ou l'instruction qu'on reçoit des maîtros & de l'étude des bons ouvrages, doivent décider les jeunes artistes sur le choix.

Le génie doit aussi les inspirer ; car c'est à lui seul qu'est réservé de nos jours le pouvoir *magique*, tel qu'il peut exister parmi les hommes instruits.

Cette science surprenante, la *magie* n'est en effet aujourd'hui que le pouvoir des ames sur les ames, ou par leur propre ascendant, ou par le secours des arts divins qui dépendent du génie; car ce sont eux qui lui donnent les moyens de maîtriser & de modifier à son gré les sens, les esprits & les cœurs.

Pour vous, jeunes artistes, vous voyez, par ce que j'ai dit, que la région des arts est un pays de prodiges. Ceux qui l'habitent, semblables aux anciens habitans de la Thessalie, sont plus ou moins *magiciens*. Qu'il vous soit donc permis de vous croire, puisque vous habitez cette région, capables de parvenir à la connoissance des mystères qui l'ont rendue célèbre, & d'opérer des merveilles & des prestiges.

Armez-vous d'une baguette ; tracez des figures, & si vous êtes initiés dans les secrets dont vous devez faire usage, ces figures, seulement tracées, causeront des impressions de joie, de douce volupté, ou de douleur. Vous ferez passer dans les ames, par des images peintes ou des figures de cire, de terre, de marbre, d'airain, la vénération, l'amour, le délire ou la fa-

gesse. Vous ferez enfin revivre les morts; vous immortaliserez les mortels, & il semblera qu'on voie agir & parler des hommes qui, réellement, n'auront aucune consistance & aucun mouvement.

Jeunes gens, c'est figurément, il est vrai, que je m'exprime ainsi; mais si vous êtes nés véritablement peintres, pourquoi ne vous parlerois-je pas le langage des poëtes? ne serois-je pas autorisé de même à parler aux poëtes le langage des peintres? vous avez tous la même destination, & il est naturel qu'on entretienne avec les mêmes idiômes ceux dont l'imagination est également consacrée à s'élever sans cesse au-dessus des choses ordinaires, & à donner, non-seulement un corps aux êtres abstraits, mais une ame à la matière & à des signes de convention.

Laissez-vous donc aller aux illusions, au point de vous croire destinés aux prodiges.

Si vous n'estimiez pas votre art plus que ne font tous ceux qui ne sont ni peintres, ni poëtes, vous ne mériteriez jamais ces titres; vous seriez toujours confondus dans la foule.

Un homme qui aime véritablement, se croit, par la possession de l'objet de ses affections, le plus heureux, & par-là le premier des mortels. Il ne changeroit pas son sort contre celui des rois & même des dieux. Un artiste, dans la jouissance heureuse de son art, se croit au-dessus de tous ceux qui s'occupent des autres connoissances; & celui qui est vraiment peintre, regarde, en les plaignant, ceux qui ne peignent pas.

Enfin il est nécessaire, pour que les arts & les sciences s'entretiennent parmi les hommes & s'avancent à leur perfection, que chacun des savans & des

artistes croit avoir choisi la première de toutes les professions.

Dans ce pays d'illusions, dans la république des arts, chaque individu qui, sous une infinité de rapports, est égal à ses semblables, jouit de l'erreur séduisante de penser qu'il porte sa tête au-dessus de tous ceux avec qui il se mesure.

Il est cependant peu de géans parmi eux. Quelques-uns qui l'ont été, se sont crus fort inférieurs à la taille dont ils étoient doués ; & je dois vous dire que, par un effet *magique*, différent de ceux dont je vous ai parlé, ce sentiment, qui les diminuoit à leurs regards, les grandissoit à ceux des autres. (*Article de M.* WATELET.)

MAIGRE, (adj.) MAIGREUR, (subst. fém). On dit un pinceau *maigre*, un crayon *maigre*, un trait, un contour *maigre*, une touche *maigre* ; c'est le contraire du large, du moëlleux, du nourri ; c'est ce qui produit un ouvrage sec. Si l'on voit grandement la nature, on n'en fera point une représentation *maigre* ; on la représentera largement, comme elle se montre elle-même. Nous avons parlé des figures *maigres*, sous le mot *grêle*.

Dans l'enfance de l'art, on a été *maigre* dans toutes les parties ; on l'a été dans tous les sens où ce mot puisse se prendre. On tâtonnoit encore la nature, parce qu'on n'avoit pas appris à la connoître ; on ne la voyoit qu'en détail, au lieu de la voir dans ses masses ; on n'osoit rien faire largement, parce qu'on n'avoit pas encore assez opéré pour contracter une heureuse hardiesse. La timidité de l'inexpérience conduisoit nécessairement à la *maigreur*.

La *maigreur* eſt par-tout un défaut, même dans les ouvrages en petit : mais c'eſt une vertu d'y montrer à propos un crayon fin, un pinceau fin, une touche fine, en prenant même la fineſſe dans le ſens phyſique. (L.)

MAIN, (ſubſt. fém.). Ce mot eſt du langage des arts dans les phraſes ſuivantes : ce tableau eſt de bonne *main* : on reconnoît dans cette touche la *main* d'un grand maître. Les tableaux de chevalet qui portent le nom de Raphaël, ſont rarement de ſa *main*; ils ont été peints d'après ſes deſſins par d'habiles élèves Il s'en faut bien que l'art ne conſiſte tout entier dans le travail de la *main*. C'eſt l'habitude qui apprend à diſtinguer la *main* des maîtres. L'adreſſe de la *main* n'eſt pas une partie mépriſable du métier. De grandes beautés de l'art peuvent être dégradées par la timidité de la *main*. Dufreſnois avoit une grande théorie, mais la *main* lui manquoit, parce qu'il avoit moins exercé l'art qu'il ne l'avoit contemplé. Les conceptions les plus ingénieuſes ſont peu de choſe dans les arts ſans la pratique de la *main*, & la ſcience de la nature.

La Hollande a produit un artiſte qui peignit réellement avec la *main*. Cornille Ketel, après avoir peint pendant vingt ans, comme les autres, avec la broſſe, s'aviſa de quitter cet inſtrument de l'art, & de ſe ſervir de ſes doigts au lieu de pinceaux. Pour n'avoir pas de témoins de ſes premiers eſſais en cette manière, il commença par ſon portrait, & réuſſit. Ne trouvant pas encore ce tour de force aſſez ſingulier, il ſe mit à employer les doigts de ſa main gauche, comme ceux de la droite, & en vint même juſqu'à peindre

avec les orteils. On rapporte ce trait, moins pour le faire admirer, que comme une bizarrerie qui ne mérite pas de trouver d'imitateurs. En effet, comme le remarque M. Descamps, peintre lui-même : « dès qu'on peut » mieux peindre avec le pinceau qu'avec les pieds & » les mains, pourquoi abandonner un usage plus sûr » & plus facile? Le but d'un Artiste étant de faire » le mieux possible, on doit préférer la manière de » bien faire facilement, à celle de mal faire diffici- » lement. »

Cependant il paroît que Ketel ne fit pas mal; mais n'auroit-il pas mieux fait par le procédé ordinaire?

Il disoit une chose juste; c'est que tout sert d'instrument quand on a le génie. Il ajoutoit que c'étoit pour le prouver qu'il avoit quitté le pinceau; & en cela il avoit tort; car il auroit dû reconnoître que les instrumens aident aux opérations du génie.

La *main*, prise dans le sens ordinaire, est du nombre de ce que les artistes appellent *extrémités*, parties qui exigent le plus d'étude, & qui doivent être traitées avec le plus de soin. (*Article de M.* *Levesque*.)

MAITRE, (subst. masc.). Ce mot, dans la langue des arts libéraux, a souvent la même signification que dans celle des arts mécaniques : on entend par *maître*, l'artiste qui donne aux jeunes gens des leçons de son art, & l'on dit en ce sens : *MM. David & Vincent ont eu M. Vien pour maître.*

Maître signifie aussi un artiste assez distingué par ses talens, pour que ses ouvrages puissent servir de modèles aux élèves & même aux professeurs de l'art. Quand

on emploie ce mot dans cette acception, on y joint souvent l'adjectif *grand* : On dit *les ouvrages des grands maîtres ; ce tableau est d'un grand maître*. Les travaux qu'ont laissés les *grands maîtres*, sont de belles leçons pour la postérité.

Souvent le jeune artiste n'est pas libre de se choisir un *maître ;* ce choix est fait par ses parens, ou dépend des circonstances. Il peut d'ailleurs ne se trouver aucun *maître* habile dans le pays où il vit, dans le siècle où il est né : mais il a en effet autant de *maîtres* qu'il a vécu avant lui, ou loin de sa résidence, de grands artistes dont il puisse étudier les ouvrages. Les statuaires de l'ancienne Grèce, séparés de lui par une période de deux mille années, sont des maîtres qui lui prodiguent encore aujourd'hui les plus savantes leçons. Leurs écoles sont toujours gratuitement ouvertes, & l'on y puise des principes toujours sûrs, tandis que, dans bien d'autres écoles, on vend chèrement des leçons qui ne peuvent qu'égarer.

C'est après avoir eu sous les yeux les ouvrages des *grands maîtres*, & s'en être assiduement nourri, qu'on peut produire quelque chose qui leur ressemble ; c'est après avoir formé nos yeux par leur manière de voir, & avoir fait contracter à notre esprit l'habitude de former des pensées nobles & grandes comme les leurs, que nous serons capables de reconnoître, & de choisir ce qu'il y a de grand & de beau dans la nature.

Pour inventer, il faut avoir réuni une masse de matériaux que notre esprit puisse mettre en œuvre. Rien ne se fait de rien. Ce que nous appellons invention, n'est que la faculté de combiner d'une manière nou-

velle, les idées que nous avons reçues. Si nous n'acquérons qu'un petit nombre d'idées, nous ne pouvons faire qu'un petit nombre de combinaifons, & nous ne ferons par conféquent que de foibles inventeurs. On a vu, dans tous les genres, des hommes en qui l'on avoit d'abord foupçonné du génie, mais à qui l'on a bientôt refufé cette qualité, parce qu'ils ne faifoient toujours que revenir fur leurs premières traces & parcourir un cercle étroit. Ce n'eft pas qu'en effet ils n'euffent reçu de la nature le génie, mais c'eft qu'ayant négligé de le nourrir, ils l'avoient rendu inactif, en lui refufant les moyens d'opérer.

Un efprit vuide ne fera jamais inventeur. Homère avoit toute la fcience de fon temps; & l'on peut confidérer fes poëmes comme l'Encyclopédie d'un peuple nouvellement forti de la barbarie. Michel-Ange, Raphaël connoiffoient tout ce que pouvoient leur avoir appris leurs prédéceffeurs, c'eft-à-dire, tous les ouvrages des artiftes qui avoient travaillé depuis la renaiffance des arts, & toutes les antiques alors découvertes.

Plus l'efprit s'enrichira des tréfors des anciens & des modernes, plus il acquerra d'étendue, &, à difpofitions égales, celui dont les foins auront raffemblé le plus de richeffes, fera celui qui montrera le plus d'invention. Je dis à difpofitions égales, car tel efprit eft trop foible pour employer fes richeffes; il en eft accablé : tel autre, manquant de netteté, ne peut ni les mettre en ordre, ni même les connoître.

Quand on recommande d'étudier les ouvrages de ceux qui nous ont précédés, cela ne veut pas dire qu'il faille copier leur manière de colorer, de compofer,

de dessiner, de penser. Il faut se rendre les émules, & non les esclaves de ceux qu'on se propose pour modèles; il faut sur-tout joindre constamment l'étude de la nature à celle des *grands maîtres*.

Mais, sans les *maîtres*, l'étude de la nature réduiroit l'artiste au même point où se trouva le premier inventeur de l'art, & ses progrès ne surpasseroient pas ceux de ce premier inventeur. Dans un siècle qui a suivi tant de siècles où les arts ont été cultivés, il faut s'éclairer par l'expérience de tous les siècles passés. C'est cette expérience qui nous apprend à voir la nature; elle se découvre à tous les yeux; mais il faut que les yeux apprennent à la lire. Elle nous offre le spectacle des plus belles formes; mais ce sont les *maîtres* qui nous enseigneront à les discerner.

En considérant les ouvrages des maîtres, il faut, dit M. Reynolds, que nous suivons dans cet article, chercher les principes qui les leur ont fait produire. Ils sont écrits sur la toile; mais ce n'est pas une observation superficielle qui nous les fera lire. L'art est caché; c'est aux recherches de l'observateur à le découvrir.

Il est certain que l'art s'apprend mieux par l'inspection des ouvrages, qu'en lisant ou en écoutant les principes qui en ont été déduits. Ces principes ne font qu'avertir, c'est au discernement à reconnoître, dans ces ouvrages, ce qui est excellent, ce qui est ordinaire, & ce qui est défectueux. (*Article extrait de M.* REYNOLDS.)

MANIEMENT, (subst. masc.). *Maniement* du crayon, du pinceau. On dit aussi quelquefois qu'un

peintre fait bien *manier* ses couleurs, que les couleurs sont bien *maniées* dans un tableau ; expression figurée, puisqu'on ne manie point en effet les couleurs, mais le pinceau qui en est chargé. On dit encore qu'un peintre a bien *manié* son sujet, pour faire entendre qu'il s'en est rendu maître, comme d'une substance molle ou flexible qu'on *manie* à son gré.

La peinture proprement dite, & indépendamment des parties qui appartiennent à l'art, étant un métier qui consiste à employer les couleurs à l'aide du pinceau, un bon *maniement* de pinceau est essentiel à ce métier. Un peintre qui fait des ouvrages estimables à d'autres égards, mais qui n'a qu'un mauvais *maniement* de pinceau, est un artiste habile, mais qui ne possède pas le métier de son art.

Il est douteux que les Grecs eussent, dans le temps d'Apelles, ce que nous appellons un beau *maniement* de pinceau, lorsque ce peintre célèbre disputoit avec Protogènes à qui traceroit les lignes les plus fines ; lorsque ce dernier employoit plusieurs années à peindre un tableau d'une seule figure : mais cela ne signifie pas qu'ils ne fussent de très-grands artistes, & qu'ils ne possédassent des qualités bien supérieures à cette adresse de la main. Les modernes ne remporteroient donc qu'une bien foible victoire sur les anciens, quand ils parviendroient même à démontrer que ceux-ci ne les égaloient pas dans une partie toute manuelle. On sait même que depuis la renaissance des arts, les grands maîtres des écoles Romaine & Florentine n'ont pas excellé dans cette partie, & qu'elle n'a été portée à sa plus haute perfection que par des écoles inférieures. On peut encore observer que l'art a dégénéré, quand

cette partie du métier est devenue plus séduisante. Mais cela ne signifie pas qu'il soit permis de la négliger, sur-tout dans les ouvrages qui doivent être exposés près de l'œil du spectateur. A présent que le métier est devenu familier, on ne pardonne pas à l'artiste de le posséder foiblement. Il est nécessaire au plaisir des yeux, & c'est en plaisant d'abord aux yeux, que l'art exerce ensuite son empire sur l'ame.

Mais l'artiste en possédant bien son métier, ne doit l'estimer que ce qu'il vaut, & ne le regarder que comme le moyen, & non comme le but de son art. Le peintre qui sait seulement bien *manier* le pinceau, & disposer des couleurs, possède un talent qui peut le faire marcher l'égal d'un fabricant d'étoffes : chacun d'eux emploie des moyens differens; mais ils ont tous deux le même objet, celui de flatter la vue. (*article de M.* LEVESQUE.)

MANIÈRE, (subst. fém.). Ce mot se prend en deux sens : lorsqu'on dit qu'un artiste a de la *manière*, on entend qu'il s'est fait une pratique qui ne tient qu'aux habitudes qu'il a contractées & qui s'éloigne de la nature. Quand on dit, la *manière* d'un maître, on entend le caractère particulier, qui, défectueux ou louable, le distingue de tout autre artiste, comme les traits d'un homme le distinguent d'un autre homme.

Voici comment s'exprime Mengs; en parlant de la *manière* prise dans le premier sens. « Elle est, dit-il, » une espèce de fiction ou d'imposture; il y en a de » deux sortes : l'une qui consiste à omettre plusieurs » parties, & l'autre à rendre les parties d'une *manière*

» nouvelle & contraire à la nature. On trouve des
» exemples de l'une & de l'autre, savoir, des artistes
» qui, en cherchant le grand goût, ont omis tant de
» parties, qu'ils ont dénaturé l'essentiel de la chose
» même; & d'autres qui, en voulant corriger &
» embellir les objets, ont fait les grandes parties
» beaucoup plus grandes, & les petites beaucoup plus
» petites: de sorte qu'ils ont passé les bornes de la
» nature, tant dans les formes que dans les jours &
» les ombres, & les autres parties de l'art ».

Ces dernières paroles indiquent assez que la *manière* ne consiste pas seulement dans le dessin, mais qu'elle peut se trouver, & qu'elle se trouve toujours plus ou moins dans la couleur, dans l'effet, dans le maniement de pinceau. Quand elle annonce seulement le caractère de l'artiste, sans s'éloigner de la vérité, elle est une dépendance nécessaire de l'art; car chaque artiste a nécessairement sa manière de dessiner, de colorer, de peindre, comme chaque individu qui écrit a son caractère particulier d'écriture. Quand elle est fondée seulement sur l'habitude, sur l'affectation, sur l'abandon de la nature, elle est toujours condamnable, quand elle auroit même quelque chose d'agréable ou d'imposant qui lui attireroit des admirateurs.

Dans quelque sens que l'on prenne le mot *manière*, celle d'un maître n'est jamais ce qu'on doit imiter de lui: c'est comme si nous voulions imiter l'attitude, le geste, la démarche d'un autre homme; toutes qualités qui tiennent à sa conformation, & ne conviendroient pas à la nôtre.

Comme la *manière* d'un maître, dit M. Reynolds, que nous suivrons dans le reste de cet article, comme, dis-je,

dis-je, la *manière* d'un maître est une particularité qui le singularise & le distingue d'un autre, qu'elle est une des parties les plus remarquables de ses ouvrages, celle qui frappe d'abord les yeux, il est facile au jeune artiste de s'y tromper, & de croire imiter ce qui fait la gloire de ce maître, lorsqu'il n'imite que le caractère individuel qui lui étoit propre, & qui ne devoit être propre qu'à lui. Cette imitation est d'autant plus déplacée, qu'on peut dire que la plus belle *manière* est cependant un défaut, puisque le but de l'art est la parfaite représentation de la nature, & que c'est la nature qu'on doit retrouver dans les ouvrages de l'art, & non la pratique particulière de celui qui l'exerce. Ce défaut sera toujours plus ou moins attaché aux représentations de la nature, parce que faites par des hommes, elles recevront toujours quelque chose de ce qui leur est personnel : mais l'artiste qui cherche à imiter la *manière* d'un autre, y joint encore nécessairement quelque chose d'une *manière* qui lui est propre à lui-même, & son ouvrage qui devroit être une imitation aussi voisine de la nature qu'il est possible, se trouvera doublement maniéré.

La *manière* d'un grand artiste, toujours défectueuse en ce qu'elle n'est pas la nature, a cependant sa beauté. Elle peut être grande, fine, hardie, moëlleuse, soignée, &c. Les admirateurs de ce maître oublient qu'elle est un défaut, & cherchent à l'imiter, au lieu des vraies beautés qui méritent seules de leur servir de modèles. Ils oublient qu'elle est belle dans celui à qui elle est personnelle, à qui elle a été donnée par la nature ; dans celui qui n'a pu se dispenser de l'avoir, parce qu'elle tient à son organi-

ſation ; mais qu'elle perd ſon mérite dans le ſervile imitateur, qui auroit dû avoir ſa *manière* propre, s'il avoit eu le mérite d'être quelque choſe. La *manière* des grands maîtres eſt eſtimée, non par elle-même, mais à la faveur des beautés qui l'accompagnent.

Ce qui entraînera l'artiſte dans une manière empruntée, ce ſera ſa ténacité à n'étudier qu'un ſeul maître. Il en prendra certainement la *manière*, & n'en prendra ſur-tout que la *manière*. Il lui reſtera inférieur, parce que l'artiſte qu'il a choiſi pour guide, a étudié différens maîtres & la nature, & que lui-même ſe borne à n'étudier qu'un maître. Un homme peut mériter ſans doute qu'on l'étudie ; mais aucun n'a pu s'élever aſſez au-deſſus des autres, pour mériter d'être étudié ſeul.

Raphaël étudia d'abord le Pérugin ſon maître, & ſe borna tellement à l'étudier, qu'il étoit difficile de diſtinguer les ouvrages de l'un d'avec ceux de l'autre : mais portant enſuite plus loin ſes regards, il imita les grands contours de Michel-Ange, la couleur de Léonard de Vinci & de Fra Bartolomeo ; il étudia celles des antiques qu'il put voir par lui-même, & envoya des deſſinateurs en Grèce pour lui apporter au moins des deſſins de celles qu'il ne pouvoit étudier. C'eſt en réuniſſant tant de modèles, qu'il devint lui-même un grand modèle pour ſes ſucceſſeurs : il ne prit pas une manière empruntée, &, toujours imitateur, il reſta toujours original. (*article de M.* LEVESQUE).

MANIERE-NOIRE. Sorte de gravure ſur cuivre. *voyez* l'article GRAVURE : nous en décrirons les procédés dans le Dictionnaire de pratique.

MANIÈRÉ, (adj.). On dit dans la langue &

l'usage général qu'*un homme est manièré* : on dit que *le style d'un auteur est manièré*, *qu'un morceau de musique*, *une statue*, *une façade de bâtiment sont manièrés*. Toutes ces expressions tendent à désigner que les objets dont on parle, ont de l'affectation, de la recherche dans le caractère & dans les formes. On peut donc dire que le *manièré* est une mauvaise imitation de la simplicité, du naturel, de la noblesse ou des graces.

Le malheur des arts & des mœurs est que plus les sociétés humaines semblent connoître le prix de certaines perfections, plus elles les vantent sur-tout, & plus elles substituent souvent à leur place l'affectation qui forme le *manièré*. Il sembleroit que la véritable perfection consisteroit, dans les arts & dans la morale, à être parfait, sans, pour ainsi dire, le savoir, comme la perfection de la beauté & de la grace dans les femmes, est de posséder ces avantages sans s'en douter. La jeunesse est l'âge qui adopte plus facilement le *manièré*; mais les graces qui lui sont naturelles, le rendent pour l'ordinaire moins choquant. D'ailleurs on lui pardonne volontiers des erreurs. Les artistes qui se livrent à la société, sont souvent entraînés, comme les jeunes gens dont je viens de parler, au *manièré*, & l'exercice des arts d'imagination prolonge, pour ainsi dire, dans plusieurs de ceux qui les cultivent, la jeunesse de l'esprit. Aussi est-il assez ordinaire de voir des artistes long-temps jeunes, soit par quelques-unes des erreurs propres à cet âge, soit aussi par les agrémens dont il est doué.

Il est un *manièré* dans l'art de peinture, qui provient du méchanisme de l'art. On pourroit l'appeller *manièré*

d'habitude & le premier dont j'ai parlé, *manière de caractère*. C'est ce que l'on entend aussi par le mot *manière*, lorsqu'en langage de peinture, on ne donne pas de sens défavorable à ce mot.

L'imperfection attachée à notre nature, est cause que, pour acquérir la facilité nécessaire à l'exercice des talens, nous sommes obligés de répéter une infinité de fois les mêmes opérations, les mêmes mouvemens, les mêmes procedés, & de plier, par une longue habitude, nos organes à l'emploi que nous voulons leur donner. Cet exercice renouvellé produit effectivement la facilité d'opérer, mais les organes contractent des habitudes ; je dirois volontiers des tics. Ils s'accoutument à une sorte de routine, défavorable à la perfection, car la perfection de l'imitation doit approcher de celle de la nature qui est inépuisable en variétés.

Cette habitude, dont je viens de parler, ne se borne pas à asservir les organes ; car l'esprit même, qui est à la fois actif & paresseux, s'habitue aussi, quant aux opérations qui le concernent, à repasser, par les routes qu'il s'est frayées ; de manière que l'artiste se laisse insensiblement dominer par une double routine, celle des organes & celle des idées. *Son dessin* alors, *ses contours*, *sa touche*, *sa couleur*, *son choix d'harmonie ;* d'une autre part, *sa composition*, *ses airs de tête*, *ses expressions*, *ses dispositions de figures*, *de grouppes*, *de draperies*, *de plis*, tout enfin se ressent de cet ascendant de l'habitude.

Arrêtons-nous encore un moment à ces détails pour les rendre plus intelligibles à ceux qui ne les connoissent pas. Nous passerons ensuite à ce qu'on peut

adresser à ce sujet à ceux qui, exerçant les arts, entendent, comme on dit, à demi-mot.

Le peintre, obligé de plier sa main à l'usage prompt & facile de la brosse ou du pinceau, pour appliquer & pour mêler les couleurs, ou pour ajouter la touche qui donne l'ame, la vie, le mouvement aux objets qu'il représente, acquiert une *manière* de parvenir à ces opérations qu'il recommence sans cesse, & cette manière dans laquelle il se renferme sans s'en appercevoir, à laquelle il se borne enfin, devient tellement sensible, tellement reconnoissable, que, sans avoir approfondi l'art, & sans beaucoup de raisonnemens, un marchand, un homme du monde qui voit beaucoup de tableaux, distinguent les ouvrages des différens maîtres. L'habitude contractée par le peintre, devient donc une *manière* ou une convention qu'il s'est imposée & qui donne, en quelque sorte, le signalement de ses ouvrages. Il devient reconnoissable par des objets répétés, comme l'Ecrivain par certaines formes de lettres & un auteur par certains tours & certaines expressions favorites. Voilà ce qu'on entend, dans le langage de l'art, par les mots *maniéré* & *manière*.

Il vous est plus aisé, jeunes artistes, qu'à d'autres, d'être convaincus que la nature est infinie dans ses modifications & que nous sommes bornés dans notre industrie & dans notre intelligence. De plus, nous recevons tous en naissant des penchans. Si les vôtres vous portent à l'affectation, & qu'on vous reproche d'être *maniérés* dans votre talent, de grace, considérez le ridicule de ceux qui le sont dans leurs discours, dans leurs écrits & dans leur maintien. Observez

par comparaiſon les beautés ſimples des ouvrages qu'on regarde comme parfaits, la ſimplicité des diſcours des hommes véritablement éloquens, le naturel de ceux qui agiſſent, parlent, marchent, ſe tiennent, ſans que l'art ou l'artifice influent ſur leur ame, ſur leur eſprit, ou ſur leur manière d'être : & il ſera bien difficile que vous ne faſſiez pas les plus grands efforts pour vous rapprocher au moins de ceux-ci par imitation & pour ne plus reſſembler aux autres.

Quant à la *manière*, dans le ſens le plus établi de ce mot, il eſt impoſſible, ſi vous peignez beaucoup, que vous n'en contractiez pas une; mais la meilleure eſt celle qui caractériſe les grands maîtres de l'art, & dans laquelle certaines perfections dominent tellement, que c'eſt à cette marque qu'on les reconnoît plus sûrement. Les belles têtes de Raphaël, ſes admirables diſpoſitions, cette correction élégante, cette *force* & ce *vrai* dans la couleur du Titien, cette abondance du Véronèſe, ces grâces du Correge & du Guide, voilà des manières auxquelles on ſera ſatisfait de vous reconnoître & qu'on ne peut prendre en mauvaiſe part; mais l'afféterie, le *coloris gris*, *jaunâtre*, *rouge* ou *noir*, les uniformités de *têtes*, *de grouppes*, l'habitude de certains contraſtes & des repouſſoirs; voilà des manières trop communes pour qu'il ſoit glorieux de les avoir acquiſes. Elles ſervent plus aiſément que les premières dont j'ai parlé, aux brocanteurs qui tirent bien plus facilement parti à cet égard des défauts que des beautés ; auſſi, lorſqu'ils dévoilent le ſecret de leurs connoiſſances, le plus ſouvent c'eſt en démontrant vos imperfections. (*Article de M.* WATELET.)

MANŒUVRE, (subst. fém.). Elle renferme la manière de faire les teintes, celle d'empâter les couleurs, le maniement du pinceau, & le style de la touche. Ces détails constituent l'essentiel du métier de la peinture, mais les qualités qui constituent l'essentiel de l'art, sont toutes spirituelles. La belle *manœuvre* de pinceau consiste à peindre à pleine couleur, portant toujours teinte sur teinte, noyant les tournans dans les fonds, & conduisant le pinceau du sens de l'objet qu'on veut rendre.

On a vu des artistes chercher à se distinguer par une *manœuvre* bisarre : Tel fut Ketel, dont nous avons parlé à l'article *main*. Tel fut aussi Gelder, élève de Rembrandt. Tantôt il plaçoit la couleur sur la toile avec le pouce, tantôt avec le couteau de palette; d'autre fois, il se servoit de l'ente de son pinceau, & faisoit, avec cet instrument, des effets singuliers. On voit de lui des franges & des broderies qui sont presque de reliefs. Avec beaucoup d'intelligence, on peut réussir par des moyens bizarres; mais c'est la singularité du talent, & non celle des procédés qui distingue vraiment le grand artiste.

MAQUETTE, (subst. fém.). C'est en sculpture un léger modèle où rien n'est arrêté, & qui n'offre que la première pensée de l'artiste. Quelquefois elle est faite en cire, mais plus ordinairement en terre. Les *maquettes* sont, pour les sculpteurs, ce que sont, pour les peintres, des esquisses heurtées.

MARCHE, (subst. fém.). On dit la *marche* du crayon, du pinceau. La marche du pinceau doit suivre

le mouvement des muscles dans le dessin du nud, & le sens des plis dans la peinture des draperies. Une *marche* savante caractérise le pinceau des grands maîtres. Cependant quelques peintres habiles n'ont tendu qu'à l'effet, sans donner à leur pinceau une *marche* décidée : quelquefois une *marche* artistement indécise, contribue à produire le ragoût; mais il est toujours plus sûr de suivre une *marche* qui n'est conforme aux règles de l'art, que parce qu'elle est indiquée par la nature. Une *marche* libertine peut plaire, une *marche* savamment réglée instruit.

MARINE, (subst. fém.). Ce mot se dit du spectacle de la mer, comme paysage se dit du spectacle de la campagne. La vue de la mer, de ses calmes, de ses bourasques, de ses tempêtes, des dangers & des naufrages dont elle est le théâtre, offre des objets d'étude assez variés, assez vastes pour occuper un artiste tout entier, sans lui permettre de partager son temps à d'autres genres. Les peintres qui se livrent à cette partie, se nomment *peintres de marines*. L'Italie, la Hollande ont produit en ce genre d'habiles artistes, à qui, de nos jours, un François a disputé la palme. Nous serions suspects si nous voulions apprécier ici le mérite d'un de nos concitoyens que nous avons le bonheur de posséder encore : il suffira de dire que ses tableaux sont recherchés même par les Italiens, qu'on ne soupçonnera pas d'accorder trop légèrement, à des étrangers, les prix du talent pittoresque.

MARINE. Ce mot signifie aussi la science & la pratique de la navigation ; on dit : « il sert dans la

» *marine;* il connoît bien la *marine;* la *marine* a fait » de grands progrès depuis le renouvellement des » sciences ». C'est en prenant ce mot dans cette acception, que nous allons, en faveur des artistes, traiter de la *marine* des anciens. Il n'est pas rare qu'ils choisissent, ou qu'on leur propose des sujets qui les obligent d'en avoir quelque connoissance.

Rien ne feroit plus vain que de rechercher l'origine de la navigation : elle a été inventée par tous les peuples qui habitent les bords de la mer. Des Sauvages voyent flotter des arbres; ils se hasardent d'en creuser quelques-uns pour se faire des nacelles, ou d'en rassembler plusieurs pour se faire des radeaux. C'est donc l'une de ces deux sortes d'embarcations que doit représenter le peintre, si le sujet qu'il traite est pris chez un peuple qui en soit encore au plus foible dégré de l'industrie.

Les Grecs ont nommé monoxyles, les canots creusés dans un arbre; ce mot, dans leur langue, signifie un seul bois. Les Romains les appelloient *trabariæ*, parce qu'ils étoient faits d'une seule poutre, *trabes.* Pline dit que les Germains avoient de ces canots qui portoient trente hommes; ce qui supposoit qu'alors la Germanie avoit des arbres d'une grosseur prodigieuse; Isidore parle de Monoxyles qui portoient dix hommes, ce qui n'excède pas la vraisemblance : j'en ai vu qui en portoient deux, & qui étoient taillés dans des arbres ordinaires.

Chaque peuple s'est fait des canots avec les substances que le pays lui procuroit le plus familièrement. Les Bretons en construisoient avec des branches flexibles, qu'ils couvroient de cuirs : d'autres ont fait

le même usage de l'osier ; & d'autrés encore de car-casses de poissons cétacés. Les Egyptiens avoient des nacelles de papyrus, & même de terre cuite. Juvénal parle de ces dernières :

Parvula fictilibus solitum dare vela phaselis,
Et brevibus pictâ remis incumbere testâ.

Il est étonnant qu'on osât se fier à la voile sur des nacelles si fragiles, & qu'en les peignant, on ajoutât le luxe à tant de simplicité.

Le radeau n'est qu'un assemblage de poutres grossières : il se nommoit en grec *schedia*, & ce mot exprime le peu de temps qu'exige sa construction. Homère représente Ulysse construisant un radeau pour sortir de l'isle où Circé l'avoit retenu. Le Héros lie ensemble de grosses poutres, les recouvre de planches, y ajuste un bordage d'osier, & y adapte un mât. Sur cette frêle machine, il va braver le gouffre de Carybde & la voracité de Sylla.

Dans les temps héroïques, quand les Grecs entreprirent l'expédition de la Colchide, quand Agamemnon conduisit devant Troie mille vaisseaux, on avoit déjà surpassé la sauvage industrie dont nous venons de parler ; mais l'art de la *marine* étoit encore dans l'enfance.

Elle fut d'abord exercée dans la Grèce par les brigands qui habitoient des isles ou des côtes maritimes, & s'embarquoient probablement sur de foibles nacelles, pour piller les côtes & les isles voisines. Du temps de Thucydide, Minos passoit pour le plus ancien souverain qui eût possédé une *marine* : il nettoya de pirates la mer de Grèce, pour s'assurer à lui-même les

revenus qu'ils tiroient de leurs expéditions. Il se rendit maître de toute cette mer, soumit les isles Cyclades, en chassa les Cariens, y envoya le premier des colonies, & en confia le gouvernement à ses fils.

L'expédition des Argonautes, que l'on rapporte à l'an 1292 avant notre ère, est devenue éternellement célèbre, parce qu'elle fut regardée comme une entreprise de long cours, non moins étonnante alors que le furent depuis la navigation de Christophe Colomb, ou le premier voyage autour du monde. Le nom même d'Argos, l'artiste alors prodigieux qui construisit le vaisseau que montérent les Argonautes, a été préservé de l'oubli. Ce bâtiment, ou plutôt cette barque, avoit cinquante rames, & les héros qui la montoient, en étoient eux-mêmes les rameurs.

Le plus ancien poëme qu'ait inspiré cette expédition, porte le nom d'Orphée. Il avoit été appellé par les Argonautes pour exercer au milieu d'eux les fonctions sacerdotales, comme le devin Calchas monta sur les vaisseaux des Grecs dans leur expédition de Phrygie. Assurément le Chantre de la Thrace n'est point l'auteur du poëme des Argonautes : mais ce poëme est au moins d'une antiquité respectable. S'il est l'ouvrage d'Onomacrite, qui, suivant Clément d'Alexandrie, composa les poësies attribuées à Orphée ; il remonte à la domination de Pisistrate, & c'est par conséquent le plus ancien poëme grec qui nous reste après ceux d'Homère & d'Hésiode. Ce qui est certain, c'est que les mœurs antiques y sont peintes avec une simplicité que l'on recherche en vain, quand on vit loin du temps où régnoient ces mœurs. On reconnoît qu'Homère étoit voisin du siècle de ses héros, & que Virgile & Fénélon ne l'étoient pas.

Le faux Orphée nous repréſente les Argonautes frappés d'une admiration ſemblable à la ſtupeur, à l'aſpect du bâtiment conſtruit par Argos : mais quand il nous décrit enſuite la manière dont ce prodigieux navire fut traîné du rivage à la mer, on reconnoît que ce n'étoit en effet qu'une barque à-peu-près telle que celles de nos pêcheurs. Sans doute, il n'eût pu mettre dans ſon récit tant de vérité, ſi, de ſon temps, la navigation eût été bien plus parfaite que dans celui des Argonautes.

« Argos, dit-il, à l'aide de leviers & de corda- » ges, entreprit de mettre en mouvement le navire, » en l'élevant du côté de la pouppe. Il appella tous » les guerriers, & les engagea par des paroles flatteuſes, » à partager le travail. Auſſi-tôt ils ſe préparèrent à » lui obéir ; ils ſe dépouillèrent de leurs armes, cei- » gnirent un cable ſur leur poitrine, & chacun em- » ploya toute la force de ſon poids ».

Quand le vaiſſeau fut en mer, Argos & Tiphys levèrent le mât, préparèrent les voiles, & attachèrent le gouvernail du côté de la pouppe, en le ſerrant avec des courroies.

Apollonius de Rhodes vivoit plus tard que le premier chantre des Argonautes ; auſſi, donne-t-il déjà l'idée d'une manœuvre un peu plus induſtrieuſe pour mettre le vaiſſeau à flot : il ſuppoſe que les compagnons de Jaſon creusèrent un foſſé qui alloit juſqu'à la mer par un plan incliné, ce qui devoit faciliter la deſcente du navire. Par la différence de ces deux écrits, on voit les progrès qui s'étoient faits depuis le temps du premier poëte juſqu'à celui du ſecond : cet intervalle a dû être à-peu-près de trois ſiècles.

Quand on a vu, dans nos ports, lancer même un de nos moindres bâtimens, on sourit à la peinture de ce prodigieux navire des Argonautes qu'on tiroit à la mer avec des cordes, & l'on conçoit qu'il ne valoit pas même un de nos paquebots. C'est ce que confirme encore la manœuvre d'Argos & de Tiphys qui lèvent le mât, & qui attachent le gouvernail avec des courroies. Il faut savoir que le mât se levoit quand on mettoit en mer, & se baissoit quand on étoit au port; alors il se logeoit dans une rainure, ou dans une sorte de caisse, qu'Homère appelle *istodochos*, le receveur du mât. Quant au gouvernail, ce n'étoit qu'un aviron plus large que les rames; on lui voit encore cette forme sur des vaisseaux de la colonne Trajanne, élevée dans le second siècle de notre ère. A quelques-uns de ces vaisseaux, il est contenu par une courroie, comme il l'étoit au vaisseau des Argonautes; à d'autres, il n'est retenu que par les mains du pilote, ce qu'on peut regarder comme une inexactitude de l'artiste: dans tous, il est placé à la partie latérale de la pouppe, au lieu d'être à l'*arrière* du vaisseau, ou plutôt il y avoit deux gouvernails, un à chaque bord.

Il est inutile au sujet que nous traitons de fixer avec précision le temps où vivoit Hésiode. Les uns le font contemporain d'Homère, d'autres veulent qu'il l'ait précédé; d'autres le font naître un siècle plus tard; comme la navigation paroît être restée fort long-temps dans le même état, ces époques nous sont indifférentes; il suffit qu'Hésiode soit un très-ancien poëte. Ecoutons les conseils qu'il donne à Persès son frère, dans le poëme des œuvres & des jours. Il lui recommande fortement de ne pas s'embarquer pendant l'hiver,

mais de tirer alors ſon navire à terre, & de le bien affermir de tous les côtés avec des pierres aſſez fortes pour réſiſter à l'impétuoſité des vents. « Dépoſez, » ajoute-t-il, en votre logis, tous les uſtenſiles de » la navigation; pliez & arrangez les voiles, & pen- » dez le gouvernail au-deſſus de la fumée ».

On retiroit donc le vaiſſeau à terre, on l'aſſuroit avec des pierres qu Homère appelle *Hermata* (des ſoutiens, des appuis). On expoſoit le gouvernail à la fumée du foyer, pour le tenir ſéchement. Quand la belle ſaiſon permettoit de s'embarquer, on dérangeoit les pierres, & on tiroit le bâtiment à la mer, comme le firent les Argonautes. Cette pratique eſt reſtée la même pendant un grand nombre de ſiècles. Les Athé niens avoient au pyrée des loges dans leſquelles ils retiroient leurs vaiſſeaux.

Ceux des temps les plus anciens, n'avoient point de ponts. Le faux Orphée nous repréſente les Argonautes deſcendant au fond du navire, & prenant les rames.

La navigation devoit être devenue plus familière au temps du ſiège de Troies. Achille prit douze villes par mer; Ulyſſe commanda neuf fois des flottes; celle des Grecs confédérés étoit de mille vaiſſeaux; mais ces vaiſſeaux étoient conſtruits comme celui des Argonautes; ils étoient de même ſans ponts : ils ne contenoient de même que cinquante hommes. Thucydide obſerve que quelques-uns en portoient cent vingt.

Le même Hiſtorien nous apprend qu'après la guerre de Troie, les Corinthiens imaginèrent les premiers des vaiſſeaux ſemblables à-peu-près à ceux qu'on voyoit de ſon temps : il ne s'explique pas davantage. On peut croire qu'il s'agit de vaiſſeaux pontés, & même

à plusieurs rangs de ponts & de rames. Ils furent propres à contenir un plus grand nombre d'hommes. Jusqu'à cette époque, on s'en étoit tenu assez fidèlement aux vaisseaux à cinquante rames. On peut remarquer que les plus anciens vaisseaux étoient longs. Quand on eut imaginé de faire des vaisseaux ronds, ils furent consacrés au commerce, parce qu'ils portoient plus de marchandises; les autres, qui marchoient mieux, continuèrent de servir à la guerre.

Les Phocéens sont les premiers des Grecs qui aient entrepris de longues courses; &, par la raison que nous venons de dire, ils se servoient de vaisseaux longs & à cinquante rames.

Les Romains n'eurent point de vaisseaux avant la première guerre punique : mais quand ils eurent choisi pour ennemis les Carthaginois qui étoient les maîtres de la mer, ils furent obligés de créer une flotte, & de se former à la navigation.

Ils ne connoissoient point la mer; mais pendant qu'on leur construisoit des vaisseaux, ils furent exercés à terre par les Consuls aux manœuvres maritimes. Des bancs furent rangés sur la terre dans le même ordre que les bancs des vaisseaux : on y fit asseoir les hommes destinés à l'emploi de rameurs; &, à la voix de leurs Commandans, ils faisoient jouer les rames, comme s'ils eussent été en pleine mer. Quand la flotte fut prête, il ne fallut que quelques jours pour achever de les former.

Passons à la construction extérieure des vaisseaux anciens; c'est la seule partie qui intéresse spécialement les artistes.

Ils avoient, comme ceux d'aujourd'hui, une quille,

c'eſt-à-dire, une pièce de charpente qui régnoit dans toute leur longueur, & des côtes qui en formoient la carcaſſe; mais la quille étoit plongée dans l'eau, & la carcaſſe revêtue de planches; ainſi ces deux parties ſont étrangères aux artiſtes.

Les vaiſſeaux que nous repréſentent les bas-reliefs antiques, décrivent en général une ligne droite, & ne s'élèvent en s'arrondiſſant qu'à la pouppe & à la proue.

La pouppe qui eſt la partie poſtérieure du vaiſſeau, eſt celle qui s'élève davantage. On y voit ordinairement un gaillard ou château où ſe tenoit le Commandant : ſon élévation eſt conſidérable, & devoit prendre beaucoup de vent : ce château porte quelquefois le nom de tente. Dans le roman grec de Chœreas & Callirhoë, on voit Statira ſortir de la tente, & ſe montrer au Roi des Perſes, ſon époux, qui étoit ſur le rivage, & croyoit l'avoir perdue pour toujours. Dans le même roman, quand Chœréas, après de longues infortunes, ramène Callirhoë à Syracuſe, la tente ou château eſt couvert d'une étoffe fabriquée à Babylone; le rideau ſe lève, & le père de Callirhoë la voit couchée ſur un lit d'or, & vêtue de pourpre tyrienne.

De la pouppe s'élevoit, en décrivant une portion d'arc, un ornement qu'on nommoit apluſtre. On ne peut guère mieux le comparer, quant à ſa forme & à ſon mouvement, qu'à la queue d'un écureuil; il dépaſſoit le château, & étoit plus ou moins travaillé : ſouvent il ſe terminoit par une triple ou quadruple aigrette. Il paroît qu'on attachoit quelquefois une lanterne à ſon extrémité.

L'apluſtre, comme nous venons de le dire, s'étendoit

doit sur le vaisseau ; un autre ornement, nommé chénisque, qui prenoit sa naissance vers le haut de la pouppe, s'étendoit sur la mer : il représentoit le col & la tête d'une oie. Le chenisque étoit beaucoup moins grand que l'aplustre.

C'étoit ordinairement à la pouppe qu'étoit représentée la divinité protectrice du vaisseau. On appelloit cette représentation la *tutèle*.

La proue entière représentoit assez grossièrement une tête d'oiseau ; les yeux de cet animal étoient sculptés, & son bec, que les Latins appellent *rostrum*, étoit placé au niveau de l'eau. Ce bec ou rostre, fut d'abord imaginé pour garantir les vaisseaux contre les écueils : c'étoit une poutre armée d'airain ou de fer. On en fit dans la suite une des armes les plus terribles des combats maritimes. Les rostres alors cessèrent d'avoir la figure d'un bec : ce furent des lames fortes & très-aiguës, destinées à percer les vaisseaux ennemis. Quelquefois ils représentoient des faisceaux d'épées ; quelquefois aussi, comme la machine nommée bélier, ils ressembloient à une tête d'animal. Souvent un seul vaisseau avoit plusieurs rostres les uns au-dessus des autres ; cependant, il ne faut pas toujours prendre pour un rostre, une tête ou tel autre ornement de métal qui s'avance de la proue au-dessus de l'eau. Il avoit la fonction d'empêcher que les rostres ne s'engageassent dans le vaisseau ennemi, au point de ne pouvoir s'en retirer, ce qui entraînoit le naufrage des deux bâtimens.

On sent que la proue devoit être très-forte dans les vaisseaux de guerre, puisqu'elle étoit l'arme offensive la plus rédoutable ; aussi, quand on destinoit à la

guerre un vaiſſeau d'abord conſtruit pour le commerce, on le remettoit ſur le chantier, pour en fortifier la proue de puiſſans madriers.

C'étoit communément à cette partie que l'on plaçoit en peinture ou en ſculpture de bas ou de plein relief, une figure qui donnoit ſon nom au vaiſſeau. Dans les fragmens d'un bas-relief antique, qui repréſentoit un combat naval, on voit au-deſſus de la proue la repréſentation d'un Centaure, grand comme nature, & l'on conjecture, avec beaucoup de vraiſemblance, que ce bâtiment ſe nommoit le Centaure. Ces fragmens, déterrés à Rome, ont été achetés par le Duc d'Alcala, qui les a fait tranſporter à Séville. Don Emmanuël Marti, Doyen d'Alicante, en a envoyé les deſſins à Don Bernard de Montfaucon, qui les a placés dans ſon *antiquité expliquée*.

Il ſemble que les anciens aient recherché ſur-tout à multiplier les rangs de rames dans les vaiſſeaux, & qu'ils aient cru que de cette multiplication réſultoit une conſtruction plus parfaite. On eut d'abord des vaiſſeaux à trois rangs de rames, & l'on parvint à multiplier ces rangs juſqu'à quinze & bien au delà, ce qui n'eſt pas concevable. On a même bien de la peine à ſe faire une idée des vaiſſeaux à cinq, & même à trois rangs de rames placés les uns au-deſſus des autres ; mais quoique cette idée puiſſe coûter à notre imagination, nous ſommes obligés de l'admettre, puiſque le fait eſt prouvé par des paſſages multipliés des anciens & par des bas-reliefs antiques. On voudroit en vain adopter l'interprétation d'un ſavant, qui, fondé ſur un paſſage d'un ſcholiaſte grec des

ſiècles inférieurs, prétendoit que le premier rang étoit formé par les rameurs qui étoient à la pouppe; le ſecond, par ceux qui étoient au milieu du vaiſſeau, & le troiſième, par ceux de la proue. Cette interprétation leveroit toute difficulté : mais peut-elle s'accorder avec le récit de Silius Italicus, l. 14, v. 425, qui rapporte que le feu prit au haut d'un vaiſſeau, & que déjà les rameurs du premier rang avoient abandonné leurs rames, avant que ceux des derniers rangs fuſſent informés de l'incendie ? S'accorde-t-elle avec ce que nous apprennent les anciens, que les rameurs du dernier rang avoient de plus foibles gages, parce que, ſe ſervant de rames plus courtes, ils avoient moins de peine ? N'eſt-elle pas ſur-tout renverſée par la vue des bas-reliefs, qui nous montrent des vaiſſeaux à deux & trois rangs de rames diſtribués par étages ?

Il eſt vrai que s'il falloit ſuppoſer que les rameurs aient été placés perpendiculairement les uns au-deſſus des autres, on ne comprendroit pas comment les vaiſſeaux pouvoient s'élever aſſez au-deſſus de l'eau pour donner place à tant de rangs, & comment les rames des rangs ſupérieurs pouvoient être aſſez longues pour atteindre la mer : mais la colonne trajanne & quelques médailles, nous montrent que les rames n'étoient pas perpendiculairement les unes au-deſſus des autres, & qu'elles étoient rangées en échiquier; ce qui donne quelque facilité, non pas de concevoir bien préciſément comment les rameurs étoient placés, mais de comprendre qu'ils pouvoient l'être. On peut imaginer qu'au-deſſous de l'intervalle que laiſſoient entr'eux deux bancs des rameurs du premier rang, étoit placé un banc de rameurs du ſecond rang, &c.

Le premier rang étoit assis sur le haut pont, & ses rames sortoient par des ouvertures ménagées à des balustrades qui couronnoient le bordage du vaisseau. Les bancs du second rang étoient placés sur un pont inférieur, & les rames sortoient par des sabords. Il paroît, par le bas-relief du Duc d'Alcala, que, dans les batailles, les rameurs du premier pont se retiroient pour le laisser libre aux gens de guerre, & que le vaisseau n'étoit manœuvré que par les rameurs des rangs inférieurs.

On voit, par le témoignage des anciens, qu'à quelques exceptions près, les vaisseaux qui passoient cinq ou six rangs de rames, manœuvroient fort mal, & contribuèrent plusieurs fois à la perte des batailles. On cessa depuis Auguste, de donner aux vaisseaux plus de trois rangs de rames; & c'est pour cela que les bas-reliefs n'en offrent aucun qui en ait un plus grand nombre. Enfin, l'historien Zosime qui écrivoit dans le cinquième siècle, nous apprend qu'alors, depuis long-temps, on ne construisoit plus même de trirèmes ou galères à trois rangs.

Les vaisseaux des anciens n'avoient en général qu'un mât. En travers de ce mât, étoit attachée en forme de croix, l'antenne qui soutenoit la voile. La hune étoit peinte, & souvent ornée de dorure. On pourroit croire qu'elle avoit quelque ressemblance avec une tasse; c'est du moins ce que fait conjecturer le mot *Carchesium*, qui signifie également hune & tasse.

On a fait des voiles de toutes sortes de matières, de peaux, de nattes, de lin : on en a fait de rondes, de quarrées, de triangulaires : mais celles des Romains & des Grecs étoient triangulaires & de lin. Dans les

grands vaiſſeaux, on eut juſqu'à douze voiles : quelques-unes nommées *ſipara*, n'avoient qu'un pied : elles ſervoient à recueillir les derniers ſouffles d'un vent qui s'affoibliſſoit :

Summaque tendens
Sipara, ventorum perituras colligit auras.
LUCAN.

Julius Pollux entend ſans doute autre choſe, quand il ne compte que trois voiles : la grande, dit-il, eſt au milieu du vaiſſeau ; la moyenne à la pouppe, & la plus petite à la proue. Pline s'exprime de même : » Déjà, dit-il, les plus grandes voiles ont ceſſé de » ſuffire aux vaiſſeaux : quoiqu'un arbre entier ſuffiſe » à peine à la longueur des antennes ; on a cependant » ajouté des voiles au-deſſus des autres voiles ; & de » plus on en a mis à la poupe & à la proue *a*. *Jam verò nec vela majora ſatis eſſe cæperunt navigiis : ſed quamvis amplitudini antennarum ſingulæ arbores ſufficiant, ſuper eas tamen addi velorum alia vela, prætereaque alia in proris, alia in puppibus.* Ces voiles placées à la pouppe & à la proue n'indiquent-elles pas clairement trois mâts ? Quel auroit été l'uſage des voiles de la pouppe & de la proue, s'il n'y avoit pas eu de mâts pour les tendre ?

Athénée nous apprend qu'il y avoit trois mâts au grand vaiſſeau d'Hiéron, tyran de Syracuſe, conſtruit par Archimède. Il réſulte des paſſages de Pline & de Pollux que ce vaiſſeau n'étoit pas le ſeul qui eût cet avantage. On comptoit même encore une quatrième voile, nommée *artemo*, & placée à la proue. Elle étoit plutôt deſtinée, dit Iſidore, à diriger qu'à hâter la

[illegible] les vaisseaux. Cela [illegible] avoir quelque rapport à la roue du [illegible].

On trouve dans le dialogue de Lucien intitulé le navire, un passage qui peut aider à établir les proportions que les anciens donnoient à leurs vaisseaux. Celui dont il parle, & qui apportoit du bled des ports de l'Egypte à celui du Pirée, étoit d'une grandeur extraordinaire; sa longueur étoit de cent vingt coudées, sa largeur du quart de sa longueur, & il avoit vingt-neuf coudées de haut. Ce bâtiment étoit d'un seul mât. Un petit vieillard chauve, dit Lucien, à l'aide d'une foible barre, guide le gouvernail de cette énorme machine. Ces mots, quand on n'en auroit pas d'autres preuves, nous apprendroient ce que les bas-reliefs de la colonne trajanne nous laissent ignorer, c'est-à-dire, que les anciens avoient des gouvernails à-peu-près semblables aux nôtres, fixés de même à l'arriere du bâtiment, & dans lesquels il entroit une barre ou timon qui servoit à les manier; on nommoit ce timon *clavus;* & l'extrémité que tenoit la main du pilote, se nommoit l'anse, *ansa.*

Lucien, dans le même dialogue, parle de vaisseaux qu'il appelle *triarmena* à trois voiles, & l'on doit entendre par cette expression, des vaisseaux à trois mâts, puisqu'on a vu que même un vaisseau à un seul mât avoit jusqu'à douze voiles.

Dans les premiers temps on ne connoissoit pas les ancres telles que les nôtres. Nous avons vu que, quand on abordoit, on tiroit le bâtiment sur le rivage. Quand il falloit l'arrêter quelque temps en mer, on se servoit de pierres retenues au vaisseau par un cordage. Les Grecs nommoient ces pierres *euné*, qui signifie

lit, parce qu'elles forçoient le vaisseau à demeurer tranquille comme dans un lit. Ce nom resta aux véritables ancres, quand elles furent inventées; mais on les nomma plus communément *ancura* de leur forme courbe & crochue. Ce mot ne se trouve pas dans Homère, apparemment par ce que la chose elle-même n'existoit pas encore. Il se trouve dans le poëme des Argonautes du faux Orphée; mais il faut croire que c'est un anachronisme échappé à l'auteur, & qui peut servir à dévoiler son imposture. En effet, s'il eût été le compagnon des Argonautes, il n'auroit pu nommer ce qui n'existoit pas de leur temps, & ce qui même probablement n'existoit pas encore du temps d'Homère.

Les arts contribuoient à l'embellissement des vaisseaux; on les ornoit de peintures, de bas-reliefs, de statues. De célèbres peintres de la Grèce avoient commencé par être peintres de vaisseaux, comme chez nous le Puget a commencé par orner de sculptures les vaisseaux de Marseille.

Comme les navires des anciens étoient peu considérables, ils étoient aisément construits, & l'on en avoit un grand nombre. Les Grecs alliés conduisirent douze cents voiles contre la puissance de Priam. La flotte de Xerxès, à la bataille de Salamine, étoit de 1207 trirêmes, sans compter les bâtimens inférieurs; & celle des Grecs, qui fut victorieuse, étoit de 378 vaisseaux sans compter aussi les petits bâtimens. Des états médiocres avoient en guerre plus de vaisseaux que n'en armeroit aujourd'hui la France & même l'Angleterre.

La construction étant imparfaite, les naufrages étoient fréquens. Un passage de Ménandre, conservé

par Athénée, fait présumer que la perte approchoit beaucoup du tiers des bâtimens. » Sur trente vaisseaux, » dit ce poëte comique & par conséquent satyrique, » il n'y en a pas le tiers qui fasse naufrage; sur » autant d'hommes qui se marient, il n'y en a pas » un qui se sauve «. Cependant on avoit toujours, comme du temps d'Hésiode, la précaution de ne mettre en mer que dans la belle saison. Il n'est pas vraisemblable que le roman grec qui porte le nom de Chariton, ait été écrit avant le cinquième siècle de notre ère, & l'auteur nous représente Chéréas, qui, transporté par l'Amour, a l'audace de s'embarquer avant le retour du printemps.

Dans les batailles, on élevoit des remparts autour des vaisseaux afin que les soldats pussent combattre comme des troupes assiégées que protègent les murs de leurs Villes; & pour que les navires ressemblassent encore mieux à des forteresses, on y élèvoit aussi des tours à la pouppe, à la proue & même sur les côtés. Elles étoient connues dès le temps de Thucydide, plus de quatre cents ans avant notre ère : si elles eussent été solidement établies sur les bâtimens, elles auroient mis obstacle à la navigation : mais on embarquoit les pièces toutes préparées & parfaitement assorties; il ne s'agissoit plus que de les monter dans le besoin. Quelquefois on dressoit de ces forts au centre même du vaisseau; comme on le voit sur le bas-relief du Duc d'Alcala; il falloit alors baisser le mât; mais cette manœuvre paroît avoir été ordinaire dans les batailles. De tous les vaisseaux que représente ce bas-relief, aucun n'est mâté, quoique tous ne soient pas chargés de tours. Apollonius nous apprend aussi que l'on baissoit le mât toutes les fois que l'on cessoit d'aller à voiles.

On combattoit sur mer avec des traits, des pierres, des faulx. On se servoit de grappins pour accrocher le vaisseau ennemi, on baissoit un pont qui unissoit les deux bâtimens, & l'on se battoit alors comme sur terre. On faisoit tomber sur le navire qu'on attaquoit des masses de plomb capables de le briser; on y lançoit, à l'aide des balistes, de grosses flèches ardentes, enveloppées d'étoupes souffrées. Une machine nommée *asser* faisoit le même effet que le bélier; c'étoit une poutre attachée au mât comme la vergue, & qui étoit armée de fer aux deux extrémités. Quand les vaisseaux étoient accrochés, on faisoit jouer cette machine qui écrasoit les hommes & perçoit quelquefois le bâtiment.

Le dauphin, non moins redoutable, étoit une masse de métal à laquelle on donnoit la forme d'un dauphin. Elle étoit suspendue à la vergue, & on la faisoit tomber sur le navire ennemi par un mouvement semblable à celui d'une bascule.

Les anciens avoient des vaisseaux à voiles & sans rames; on en voit un de cette espèce sur la colonne Théodosienne, qui a été copié dans l'*antiquité expliquée* de Montfaucon. Quoique nous ayions tâché de décrire en détail la forme & la construction des bâtimens antiques, les artistes qui auront besoin d'en représenter dans leurs ouvrages, ne pourront se dispenser de jetter les yeux sur ceux qui leur sont offerts par la colonne trajane; on les retrouve dans l'*antiquité expliquée*, & dans les *costumes* de Dandré-Bardon : mais ces morceaux ne les instruiront que sur la forme générale. Il s'en faut bien qu'on y reconnoisse la précision que les anciens cherchoient avec tant de soin

dans la représentation de la figure humaine. On voit dans la colonne trajane des vaisseaux à deux rangs de rames qui peuvent à peine contenir trois hommes, & dont le château, destiné au commandant, ne recevroit pas même un enfant. On voit un vaisseau à trois rangs qui, par conséquent, indépendamment de la carène, avoit trois ponts les uns au-dessus des autres, & qui n'a pas même la hauteur d'un homme. La barque de la colonne théodosienne est censée aller à voiles, quoique cependant on n'y voie pas de voiles, & l'artiste a oublié de donner à ce bâtiment un gouvernail. En un mot, toutes ces représentations de vaisseaux antiques doivent être plutôt regardées comme de légères indications, que comme de véritables imitations; mais ces indications, quelque défectueuses qu'elles soient, doivent, faute de mieux, être consultées par les artistes. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MASSE, (subst. fém.). On appelle *masse* une partie qui a de la grandeur, de l'étendue; ce mot ne s'emploie que relativement à l'effet du clair-obscur; & comme le clair-obscur se compose des lumières, des demi-teintes, des ombres & des reflets, il peut y avoir des *masses* de ces différentes espèces. On dit donc une belle *masse* d'ombre, une belle *masse* de lumière.

Quand on dit, ce dos, cette poitrine fait une belle *masse*, c'est par rapport au clair-obscur, & non par rapport à la forme, que l'on considère ces parties. En effet, comme elles ont de la largeur, elles peuvent, si elles sont éclairées, fournir de belles *masses* de lumière.

Comme on ne peut fixer l'attention du spectateur

que par des effets larges, & que de petits effets multipliés partageroient la vue, on recommande aux artistes de traiter leurs sujets par grandes *masses*. Les *masses* sont au clair-obscur, ce que les grouppes sont à l'ordonnance des objets; ou plutôt les *masses* ne sont autre chose que de véritables grouppes de clairs, de demi-teintes, de bruns & de reflets. Des figures dispersées çà & là sur une toile, ne feroient point un tableau unique qui fixeroit le regard par son unité : ce seroient, sur une même toile, autant de tableaux qu'il y auroit de figures, & le spectateur ne seroit pas plus puissamment invité à porter son attention sur l'un de ces tableaux que sur l'autre. De même, si des lumières & des ombres semblables étoient répandues sans art sur une toile, elles ne formeroient pas un effet capable d'attirer les yeux par leur unité : mais le regard se porteroit indifféremment sur l'une ou l'autre de ces parties d'ombre ou de lumière, ou plutôt il négligeroit tout parce qu'il ne seroit invité par rien.

C'est donc la raison, source unique de tous les principes justes, qui a ordonné que dans un tableau, il y eût une *masse* principale d'ombre & de lumière, & qu'en général les ombres & les lumières fussent distribuées par *masses*.

Mais cela ne signifie pas que, dans un tableau, une seule *masse* de lumière doive être vivement tranchée par une seule *masse* d'ombre. Cet effet est piquant, précisément parce qu'il est rare, & il ne doit pas être plus prodigué dans l'art que dans la nature : sur-tout il ne doit pas devenir la manière constante d'un artiste. Il ne peut se trouver que dans un lieu resserré, éclairé d'un jour qui passe par une ouverture resserrée

elle-même, en recevant feulement la clarté d'une lumière artificielle. Ces effets finguliers ont été recherchés fur-tout par l'école hollandoife, & l'on peut dire qu'en cela, comme dans bien d'autres parties, elle a refferré les bornes de l'art. S'il fe plaît à repréfenter les oppofitions tranchantes qu'offre quelquefois la nature, il doit encore plus aimer à repréfenter la douce harmonie qui fait fon principal caractère.

Les Vénitiens ont été les plus grands maîtres dans l'art d'épancher les lumières & les ombres par grandes *maffes*, fans paroître cependant rechercher les oppofitions violentes.

Le Pouffin, ainfi que Raphaël, n'a pas affecté l'artifice des grandes ombres & des grands clairs. » On voit » dans fes tableaux, dit Félibien, les objets tels qu'on » les découvre ordinairement dans le grand air & en » pleine campagne, où l'on ne voit point ces fortes » parties de jours & d'obfcurités. Auffi plufieurs, » ajoute-t-il, ne s'en fervent que comme d'un fecours » pour fuppléer à leur impuiffance. Ils les affectent » même fouvent avec auffi peu de raifon & de juge- » ment que les contraftes d'actions extraordinaires, » & les mouvemens mal entendus : cachant dans ces » grandes ombres les défauts du deffin, & trompant » les ignorans par des mouvemens forcés & ridicules » qu'ils leur font regarder comme de merveilleux effets de l'art «.

Félibien reprend un excès, une affectation, une manière ; mais il refte toujours vrai que fi, dans l'imitation de la nature, on n'obferve point les *maffes* avant de s'occuper des détails, on ne fera que des imitations fauffes. C'eft par des *maffes*, & non par des détails,

que la nature frappe d'abord le ſens de la vue; ce ſont donc auſſi ſes *maſſes* qu'il faut ſur-tout repréſenter, ſi l'on veut faire une copie qui lui reſſemble; ce ſont ſes *maſſes* qu'il faut ſaiſir avant d'étudier ſes détails, ſi l'on veut repréſenter ſes effets, & ce n'eſt qu'en repréſentant ſes effets que l'on peut faire opérer à l'art les impreſſions qu'elle produit. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MÉ

MÉCHANISME *de l'art. Voyez* l'article MANŒUVRE. Sans doute la partie intellectuelle de l'art conſervera toujours le premier rang : mais l'artiſte ne peut eſpérer aucun ſuccès, qu'autant qu'il ſaura faire valoir, par un heureux *méchaniſme*, les conceptions de ſa penſée. Il doit parler à l'ame par le ſens de la vue; il faut donc qu'il occupe agréablement la vue, s'il veut que ſes idées paſſent juſqu'à l'ame des ſpectateurs. La repréſentation de la nature viſible eſt le moyen qu'il emploie pour parler à la penſée : il doit donc poſſéder tous les moyens méchaniques qui conduiſent à une belle repréſentation de la nature viſible. Il en eſt comme du poëte qui auroit vainement reçu de la nature le plus heureux génie, s'il ne connoiſſoit ni les règles du langage, ni l'élégance du ſtyle, ni les principes de la verſification. La peinture, la ſtatuaire, ſont des ſortes de poéſie; mais pour les exercer, il faut être d'abord ſtatuaire ou peintre.

M. Reynolds exige de l'artiſte une qualité qu'il appelle le génie de l'exécution méchanique. Il fait conſiſter ce génie dans la faculté de rendre quel-

qu'objet que l'on se propose, comme formant un tout-ensemble, de sorte que l'effet général & l'expression de ce tout, puissent occuper entièrement l'esprit, & le détourner, pour un temps, de l'examen des beautés & des défauts particuliers & subordonnés.

Si l'artiste, dans la vue de former un tout, négligeoit tellement les détails, qu'il n'entrât dans aucune des particularités de ce tout, il manqueroit son but, parce qu'en effet il n'exprimeroit rien : mais une représentation minutieuse de tous les détails, de quelque manière qu'elle pût être exécutée, ne lui mériteroit jamais le titre d'homme de génie. On peut même dire que, par ce soin scrupuleux, chaque détail seroit pour lui, pendant un temps, un tout distinct & séparé dont il s'occuperoit entièrement, & dont il occuperoit le spectateur à son tour, sans le fixer par une unité d'intérêt ou de plaisir. En effet, si tout est également soigné, tout également précieux dans un ouvrage, tout appelle également à-la-fois l'attention du spectateur, ou plutôt tout la distrait & rien ne l'appelle. C'est ainsi qu'un homme ne pourroit rien entendre, si vingt personnes lui parloient à-la-fois.

Si j'embrasse d'un coup-d'œil une scène que m'offre la nature, il y aura mille particularités que je ne remarquerai même pas, & qui ne feront encore sur moi qu'une impression très-foible, si, par un regard particulier, je veux y faire quelqu'attention. Mais il y aura dans cette même scène des choses caractéristiques qui frapperont mes sens avec force & prendront l'empire sur mon imagination. Or, ce tableau, offert par la nature, est celui que l'art doit imiter : ces objets, qui frappent mes sens, sont ceux dont il doit

s'occuper ; ceux que je ne remarque même pas, sont ceux qu'il doit laisser vagues & indéterminés. La nature, grandement observée, dicte donc elle-même les loix du *méchanisme* de l'art, & montre à l'artiste le plan qu'il doit suivre dans l'exécution.

On connoît de l'école de Venise des paysages, des marines, des vues, & même des tableaux d'histoire ou de la vie commune, qui étonnent le spectateur par un air de vérité quand il les regarde à une juste distance ; qui ne l'étonnent pas moins par l'absence des détails quand il les regarde de près : ces tableaux sont des représentations fort justes de ceux que présente la nature, quand on l'embrasse d'un coup-d'œil.

Ce ne feroit qu'un foible mal, si, dans l'ouvrage de l'art, les petits détails qui ne contribuent pas au caractère général du tout, n'étoient qu'inutiles ; mais ils sont réellement nuisibles, parce qu'ils détruisent l'attention en l'empêchant de se fixer sur l'objet principal.

Observez que l'impression que laissent à notre esprit les choses mêmes qui nous sont les plus familières, n'est opérée que par leur effet général, & que c'est ce même effet général qui nous les fait reconnoître quand nous les revoyons. Nous ne connoissons même que ces traits caractéristiques des personnes avec qui nous vivons chaque jour.

Ce sont donc ces choses caractéristiques, cet effet général que la peinture doit exprimer, puisque c'est tout ce qui est conforme à notre manière de voir, tout ce qui a coutume de frapper nos sens. L'art doit se prêter à notre manière propre de considérer les

chofes. Le peintre ne traitera pas le payfage comme il feroit confidéré par un botanifte, fcrutateur des moindres objets du règne végétal : il en eft de même des autres objets foumis à fon art.

Il feroit difficile de déterminer quel degré d'attention il faut donner aux petits détails : il fuffit d'avertir que c'eft en exprimant l'effet général du tout enfemble qu'on parvient à donner aux objets leur vrai caractère. Par-tout où fe trouve cet effet, malgré les négligences qui peuvent d'ailleurs fe remarquer dans l'ouvrage, on reconnoît la main d'un maître ; & on peut affurer que quand l'effet général eft bien rendu l'objet s'offre à nous d'une manière bien plus frappante que lorfqu'il eft exécuté avec la plus fcrupuleufe exactitude. La première manière eft celle d'une vue grande & profonde qui embraffe la nature d'un coup-d'œil ; l'autre eft celle d'une vue courte & timide, qui ne voit rien que par petites parties.

Les propriétés de tous les objets, relativement à la peinture, font le contour ou le deffin, le coloris & le clair-obfcur. Le deffin fert à donner la forme aux objets ; le coloris exprime leurs qualités vifibles, & le clair-obfcur leur folidité.

L'artifte ne peut jamais parvenir à la perfection dans aucune de ces parties, s'il n'a pas contracté l'habitude de voir les objets en grand, & de remarquer l'effet qu'ils produifent fur l'œil lorfqu'il eft dilaté, & feulement occupé du tout-enfemble, fans en appercevoir diftinctement chaque partie. C'eft par cette habitude qu'on apprend également à bien connoître le caractère principal des chofes, & à l'imiter par une méthode habile & expéditive. Il ne faut pas entendre,

ître, par cette méthode, un tour d'adresse, ou un *méchanisme* de routine, fondé sur la conjecture & la pratique; mais une science profonde des moyens & des effets, qui toujours conduit, par la route la plus sûre & la plus courte, au but qu'on se propose.

Les plus grands artistes, offerts généralement pour modèles, n'ont pas dû leur célébrité au fini précieux de leurs ouvrages, ni à l'attention scrupuleuse qu'ils ont portée aux détails; mais à la vaste idée qu'ils ont conçue des objets, & à ce pouvoir de l'art qui lui donne son effet caractéristique par une expression convenable.

Raphaël, par son dessin; le Titien, par son coloris, tiennent le premier rang entre les peintres. Les productions les plus considérables & les plus estimées de Raphaël sont ses cartons, & ses peintures à fresque du Vatican, & l'on sait que ces ouvrages sont loin d'être minutieusement terminés. Il paroît que cet artiste a principalement consacré ses soins à l'économe de l'ensemble, tant de ses compositions en général, que de chaque figure en particulier : car on peut regarder chaque figure comme formant, par elle-même, un tout plus petit, quoiqu'elle ne soit qu'une partie relativement à l'ouvrage auquel elle appartient; & l'on en peut dire autant des têtes, des mains, des pieds, &c.

Mais quoiqu'à l'égard des formes, Raphaël possédât l'art de considérer & de concevoir l'ensemble, cet art n'étoit plus le même quand il s'agissoit de l'effet général qui est offert à l'œil par le moyen du coloris & du clair-obscur. Il est en cette partie fort inférieur au Titien.

Ce grand maître est parvenu à rendre, par le moyen

de quelques coups de pinceau, l'image & le caractère de tous les objets qu'il a voulu représenter, & à produire, par cela seul, une imitation plus parfaite que ne l'avoit jamais pu faire Jean Bellin, ou tout autre de ses prédécesseurs, en finissant avec exactitude jusqu'au moindre cheveu. Sa grande attention a été d'exprimer la teinte générale des objets, de conserver les masses de clairs & de bruns, & de donner, par opposition, une idée de la solidité, qui est une qualité inhérente à la matière. Lorsque ces choses sont observées, sans qu'il y ait rien de plus, l'ouvrage produit, à l'emplacement qui lui convient, tout l'effet qu'il doit faire; mais quand il y en a quelqu'une qui manque, l'ensemble du tableau, quelque bien fini que puissent d'ailleurs en être les détails, paroîtra faux, & même non fini, à quelque jour & à quelque distance que ce soit.

En vain s'occupera-t-on à chercher une variété de teintes, si, en se donnant ce soin, on perd de vue la carnation générale de la chair; & c'est également sans fruit qu'on tâchera de finir de la manière la plus précieuse les parties, si l'on ne conserve pas les masses, ou si le tout ensemble n'est pas bien d'accord.

Ce n'est pas que l'on veuille conseiller ici de négliger les détails. Il seroit difficile d'établir précisément quand & jusqu'à quel point il faut s'y arrêter ou les sacrifier; on doit sur cela s'en rapporter au goût & au jugement de l'artiste; mais on n'ignore pas combien un emploi judicieux des détails sert quelquefois à donner de la force & de la vérité à un ouvrage, & combien par conséquent les détails peuvent ajouter à l'intérêt du spectateur. Tout ce qu'on se propose ici, est

de faire sentir la véritable différence qui se trouve entre les parties essentielles & les parties subordonnées; de montrer quelles sont les qualités de l'art qui exigent principalement l'attention de l'artiste, & d'indiquer celles qu'il peut négliger sans porter aucun préjudice à sa réputation.

S'il faut toujours négliger quelque chose, il est certain que c'est le moindre qui doit céder au plus important. La vraie manière de terminer un ouvrage, c'est d'augmenter, par une judicieuse économie des parties, l'effet du tout ensemble, & non de perdre son temps à finir précieusement, & peut-être mesquinement, ces parties.

La perfection dans toutes les parties & dans tous les genres de la peinture, depuis le style le plus sublime de l'histoire, jusqu'à l'imitation de la nature morte, dépend de cette faculté d'embrasser d'un coup d'œil le tout-ensemble, & sans cette faculté le travail le plus opiniâtre devient infructueux.

En parlant ici du tout-ensemble, on n'entend pas seulement le tout-ensemble relativement à la composition; mais le tout-ensemble relativement au style général du coloris; le tout-ensemble relativement au clair-obscur; le tout-ensemble même relativement à chaque partie, qui, prise séparément, peut être le principal objet du peintre.

Il seroit à desirer, sans doute, que les charmes de l'art fussent toujours employés à consacrer des sujets intéressans & dignes d'être transmis à la postérité; c'est avec quelque douleur que ceux qui sont vivement touchés de la dignité de la peinture voient que le plus grand nombre des tableaux n'ont été en-

[illegible] artistes que comme des occasions d'oc-[illegible] pinceaux, plutôt que d'illustrer un grand [illegible] les ressources de leur génie. Cependant le prix [illegible] attache à de pareilles peintures, sans qu'on en [illegible]sidère, & souvent même sans que l'on en connoisse le sujet, nous montre à quel degré l'attention peut être fixée par le pouvoir de l'art seul, & même parce qu'on peut appeller le *méchanisme* de l'art.

Rien ne prouve mieux l'excellence de ce pouvoir, que de voir qu'il imprime un caractère de génie à des ouvrages dont l'auteur, en les faisant, n'a prétendu à aucun autre mérite qu'à celui d'exercer ce *méchanisme*, & dans lesquels il n'y a d'ailleurs ni expression, ni caractère, ni noblesse, ni même un sujet qui puisse intéresser personne. On ne peut, par exemple, refuser au tableau des nôces, de Paul Véronèse, le caractère de génie, sans heurter le sentiment général; & des personnes même dont l'autorité semble faire loi, ont regardé cet ouvrage comme le chef-d'œuvre de l'art par excellence; on ne sauroit le refuser non plus au tableau d'autel peint par Rubens, pour l'église de saint Augustin d'Anvers. Cependant ni l'un ni l'autre de ces deux ouvrages n'est intéressant par le sujet. Celui de Paul Véronèse ne représente qu'un grand concours de peuple à un repas; & le sujet de Rubens, si l'on peut même lui donner le nom de sujet, est une assemblée de plusieurs saints qui ont vécu en différens siècles. Toute la perfection de ces deux tableaux consiste dans l'habileté de l'exécution; habileté qui opère des effets puissans par l'influence de la faculté qu'elle possède d'embrasser un tout ensemble d'un seul coup-d'œil, & de le faire embrasser de même au spectateur.

Celui qui ſait généraliſer & raſſembler les idées pour en former un tout, exprimera un grand nombre de vérités par un petit nombre de lignes, s'il eſt écrivain; & par un petit nombre de traits, s'il eſt peintre. C'eſt ce qu'on ne trouvera pas dans un ouvrage dans lequel on aura fini les parties avec le plus grand ſoin, ſans faire attention à l'enſemble ou à l'effet général.

Ceux qui n'ont aucune connoiſſance de la peinture, croient que, parce qu'elle eſt un art, ſes productions doivent leur plaire d'autant plus qu'ils y voient l'art employé avec plus d'oſtentation. En partant de cette erreur, ils préfèrent une exécution délicate & finie, & un coloris brillant, à la vérité, la ſimplicité, l'unité de la nature. Ils ne ſavent même pas ce que c'eſt qu'un tout-enſemble, & les artiſtes ineptes ne le ſavent pas mieux. Mais les perſonnes qui ſont en état de réfléchir, & qui, ſans connoître l'art, & ſans vouloir s'ériger en juges, ſe contentent de ſe livrer à l'impreſſion qu'elles éprouvent, louent & condamnent un ouvrage ſelon que l'auteur a rendu ou manqué l'effet général. Il faut cependant ſuppoſer que ces perſonnes n'aient pas l'eſprit préoccupé par de fauſſes notions de l'art. Ici, l'approbation ou la critique générale, que l'artiſte mépriſe peut-être comme ne devant être attribuée qu'à l'ignorance des principes, devroit ſervir à régler ſa conduite, & ramener ſon attention à ce qui doit être ſon objet principal; objet dont il s'écarte trop ſouvent pour l'amour de quelques beautés inférieures qui n'appartiennent qu'aux détails.

Ce n'eſt pas qu'il ne faille point finir ſes ouvrages. Nous ne prétendons pas louer le défaut d'exactitude,

& nous avons voulu seulement indiquer l'espèce d'exactitude qui, seule, mérite d'être regardée comme telle. Aucun ouvrage ne peut être terminé avec trop de soin; mais ce soin doit être dirigé vers le but convenable. Le travail excessif que l'on accorde aux détails est le plus souvent, même parmi les grands maîtres, pernicieux à l'effet général.

Toute la substance de cet article est extraite du onzième discours de M. REYNOLDS, dont on n'a même fait souvent que transcrire la traduction. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MÊLANGE, (subst. masc.). Il se fait un *mélange* gradué de couleurs sur la palette, lorsque le peintre y prépare ses teintes. Il s'en fait un second *mélange* lorsqu'il fond ses teintes sur la toile, l'enduit, ou le panneau.

MÊLANGE de la *mythologie antique* avec des personnages modernes. Ce *mélange* est aussi vicieux dans la peinture que dans la poësie; les peintres se le sont permis dans un temps où les poëtes se le permettoient eux-mêmes; Michel-Ange a été sévèrement repris d'avoir introduit, dans le tableau du jugement dernier, un démon nautonnier, qui, dans sa barque, passe les ames au séjour infernal. On a condamné, dans les tableaux de la galerie, peinte par Rubens, au Luxembourg, ces divinités du paganisme introduites parmi des chrétiens. Mais on peut observer que ce ne sont plus des divinités, mais de simples figures allégoriques, de simples personnages iconologiques, & que Rubens, en traitant poëtiquement son sujet, a

cru pouvoir y parler le langage de la poësie. C'est ainsi, que sur des tombeaux placés dans des églises chrétiennes, Hercule n'est plus le fils de Jupiter, mais le symbole de la force & de la valeur; l'amour, avec son flambeau renversé, n'est plus le fils de Vénus, mais le symbole de l'amour maternel, de la tendresse conjugale, &c.

On a aussi blâmé le Poussin d'avoir fait un *mélange* du naturel & du métaphysique; d'avoir par exemple, dans le Pyrrhus sauvé, peint un fleuve naturel, & sur ses bords un fleuve métaphysique, un Dieu fleuve; ce qui est aussi déplacé, disent ses critiques, que si après avoir peint une rivière, il eût écrit à côté, *ceci est une rivière.*

Ce n'est pas là une faute qui puisse détruire la réputation de sagesse que s'est acquis le Poussin; mais il ne faut pas l'imiter. Michel-Ange est inexcusable d'avoir placé dans le sujet sacré du jugement dernier un diable qui conduit une barque, parce que, dans notre croyance, il n'y a point de fleuve qui mene aux enfers, & que ce nautonnier & sa barque ne présentent aucune allégorie. Quant à Rubens, il a fait, dans la galerie du Luxembourg, une trop belle machine du *mélange* des personnages naturels & allégoriques, pour qu'on ose le condamner: mais son exemple ne doit pas engager ses successeurs à introduire l'allégorie dans l'histoire. C'est bien moins dans la représentation des personnages inventés par les anciens poëtes, que dans celle des mouvemens qu'impriment les affections de l'ame, que consiste la poësie pittoresque. (*Article de M. Levesque.*)

MÉLANCE. Dans la pratique de la gravure en taille douce, on donne ce nom, ou plutôt celui de *mixtion*, à une fubftance dont on couvre le vernis, pour que le travail ne foit pas trop mordu par l'eau-forte.

MÉNAGER, (v. act.). *Ménager* des effets heureux, de beaux effets, c'eft fe réferver le moyen de les produire. *Ménager* fes teintes, c'eft prendre foin de ne les pas brouiller. *Ménager* le blanc, le noir, c'eft ne les pas prodiguer. Si l'on ne *ménage* pas le blanc, on tombe dans la farine; fi l'on ne *ménage* pas le noir, on devient dur. Le noir demande d'autant plus à être *ménagé*, que les couleurs n'y pouffent que trop avec le temps.

En général il faut *ménager*, c'eft-à-dire employer avec beaucoup de difcrétion les grands mouvemens, les expreffions violentes, les contraftes marqués d'attitude & de grouppes, les maffes tranchantes d'ombre & de lumière, le nombre des perfonnages, les richeffes de luxe, les ornemens recherchés, les teintes éclatantes: c'eft le moyen de parvenir au fimple, qui toujours accompagne le beau.

MÉPLAT, (adj.). Une ligne *méplate*. Il fe prend auffi fubftantivement; de beaux *méplats*. Il femble que ce mot fe dife pour *mi-plat*, à *demi-plat*.

Il feroit difficile de donner, par le difcours, une idée précife de cette ligne, qui d'ailleurs n'eft pas toujours abfolument la même, & qui varie autant que les différentes formes du corps humain qu'elle décrit : le *méplat* du deltoïde n'eft ni celui du biceps, ni celui des gémeaux. Le *méplat*, dans la nature

des hommes, approche plus de la ligne droite; & dans la nature des femmes, de la ligne circulaire.

Les formes d'un beau corps ne sont pas rondes; elles seroient lourdes : elles ne sont pas droites; elles seroient roides. Elles tendent plus ou moins, suivant les parties, suivant les âges, suivant les sexes, au rond & au plat, sans être jamais plates ni rondes; & c'est cette tendance de la ligne droite à la ligne circulaire, & de la ligne circulaire à la droite, qui constitue la ligne *méplate*. Le *meplat* est donc un arc surbaissé, ou une ligne qui semble tendre à la ligne droite, & qui prend cependant une légère rondeur.

Dans l'enfance de l'art, quand on n'avoit pas encore appris à bien voir la nature, on représentoit roides les parties qui tendent le plus à s'applattir; & comme ces dernières parties dominent, il résultoit de cette méthode une roideur contraire à la nature, qui constitue le caractère gothique.

Au lieu de tracer ici des lignes pour démontrer différens *méplats*, je crois qu'il suffira de renvoyer à la nature, ceux même des lecteurs qui ont le moins d'habitude de la considérer avec des yeux d'artistes. Regardez de profil un front; s'il est rond ou plat, il est défectueux : un beau front vous offrira une ligne *méplate*. Un autre *méplat* sera offert par le menton. Ce qu'on appelle vulgairement le gras de la jambe, vu de face ou de profil, présente un grand & beau *meplat*; des lignes *méplates*, tracent toutes les formes de la main & du pied. Sous quelque point de vue que l'on considère un cheval, on verra ses différentes formes tracer de belles lignes *méplates*, qui annoncent sa force, sa souplesse & sa legèreté. Les

animaux plus lourds tendent plus, dans leur ensemble, à la ligne circulaire.

Les lignes *méplates* donnent au dessin de la fermeté, les lignes arrondies de la pesanteur & de la mollesse, les lignes angulaires de la dureté.

Si la nature s'arrondit dans quelques-unes de ses formes, c'est pour retourner promptement au *méplat*. Après l'arrondissement de l'humerus, vient le *méplat* du deltoïde : les gémeaux tendent à s'arrondir vers leur insertion, & ils sont aussi-tôt suivis d'une forme *méplate*.

J'ai dit que la nature s'arrondissoit dans quelques parties ; mais je n'ai pas dit qu'elle y fût ronde : elle ne l'est jamais.

Au lieu de faire consister la beauté dans la ligne serpentine, ondoyante, flamboyante, il vaudroit mieux la faire consister dans la ligne *méplate*, puisqu'elle se forme des différentes variétés de cette ligne. C'est ce que M. Falconet a insinué par la ligne de beauté qu'il a opposée à celle de Hogarth.

Le bras accompagné de la main, étudié avec constance & avec soin, donneroit, je crois, l'idée & l'habitude de presque tous les grands & petits *méplats* que l'art peut employer. Cette étude conduiroit bientôt à dessiner aisément la figure entière. (*Article de M. Levesque*).

MESQUIN, (adj.). De l'italien *meschino*, pauvre, petit, misérable. Le dessin est *mesquin*, si l'on s'arrête aux petites formes de la nature, à ses pauvretés, à ses *mesquineries*, au lieu de saisir ses belles & grandes formes. La composition est *mesquine*, si elle n'offre pas

la richesse du sujet. L'exécution est *mesquine*, si elle est seche, & timide. La manière est *mesquine* si elle est petite, froide, léchée. Enfin le genre est *mesquin* si, petit par lui-même, il n'est pas relevé par la beauté de l'exécution. Le choix peut être tellement *mesquin*, que toutes les ressources de l'art puissent à peine l'excuser aux yeux des personnes délicates. Tel est celui de certains peintres hollandois, qui ont pris pour sujets de leurs tableaux un sale gueux, se grattant l'aisselle; un autre se pansant un ulcère; un paysan ivre, vomissant le vin dont il s'est surchargé l'estomac. Tels sont pourtant les ouvrages que nous voyons souvent portes à de très hauts prix dans les ventes par de très-nobles acquéreurs : & c'est ainsi que la richesse récompense la dégradation de l'art! que diroient les Raphaël, les Poussin, les Rubens? (L.).

MEUBLER, (verb. act.). Ce tableau est bien *meublé*, c'est-à-dire qu'il est bien décoré de meubles somptueux, de riches ornemens, de brillans ustensiles. On sent que ce terme étoit autrefois inconnu dans la langue des arts, lorsque les grands maîtres faisoient consister la vraie richesse dans une belle & noble simplicité. On peut croire que les peintres ont cherché à bien *meubler* leurs tableaux, quand un sentiment secret leur a fait comprendre que la richesse des meubles seroit le plus grand intérêt qu'ils pourroient y mettre. Les grands peintres des affections humaines, de la beauté des formes, ont médiocrement recherché la gloire d'habiles peintres de meubles.

Si, par ce mot pris métaphoriquement, on entend garnir un tableau d'un grand nombre de figures, il

MILICE *des anciens*. Nous ne nous sommes pas proposé de distribuer, sous différens articles de ce dictionnaire, un traité complet du costume des anciens. Ce projet seroit trop vaste, & le terme que l'on a pris avec les souscripteurs pour la livraison de cet ouvrage ne permettroit pas de remplir une entreprise qui exigeroit tant de recherches : mais comme il est cependant à desirer que ce livre tienne lieu aux jeunes artistes d'un grand nombre de livres relatifs à différentes parties de l'art, nous avons cru devoir leur faire connoître au moins ce qu'il leur est le plus utile de savoir sur les usages des nations dont l'histoire fournit le plus fréquemment les sujets de leurs travaux. Nous avons déja parlé de la *marine* des Grecs & des Romains ; nous allons traiter ici de ce qui concerne leur *milice* : nous traiterons dans d'autres articles de leurs *nôces*, de leurs *pompes funèbres*, de leurs *rits religieux*, de leurs *triomphes*, de leurs *vêtemens*. Ces articles donnéront un commencement de théorie que l'on pourra perfectionner par l'inspection des statues & des bas-reliefs antiques, par celle des ouvrages des maîtres modernes qui ont le plus étudié l'antiquité, & par la lecture des livres qui ont traité spécialement des usages des anciens. Nous avons cru devoir entreprendre ce travail, parce qu'il arrive trop ordinairement, quand on ne possède pas au moins une théorie commencée, que l'on voit les sources les plus fécondes de l'instruction sans y puiser aucune connoissance solide.

Les siècles héroïques comprennent les temps qui s'écoulèrent avant & peu après le siège de Troie. Homère nous peint une vie simple, des mœurs dures,

les nobles artisans qui le professent. Ce qu'on appelle un bon peintre, & même un fort bon peintre, est celui qui possède bien ces différentes parties de son *métier*, ou du moins un grand nombre d'entr'elles, ou quelquefois encore celui qui en porte un petit nombre jusqu'à l'excellence. L'expressif & le beau sont des qualités qui appartiennent au génie, & qui constituent l'art. Elles peuvent faire un grand artiste d'un homme qui ne possède même qu'une seule partie du *métier*.

Demandera-t-on si l'union de ces deux qualités est absolument nécessaire pour constituer l'artiste, ou, ce qui est la même chose, l'homme de génie? Je crois que le beau ne peut subsister dans l'absence entière de l'expressif; car c'est l'expression seule qui anime & donne la vie, & la beauté ne peut être belle sans être vivante; elle est le produit d'un beau corps & d'une ame intelligente & sensible. Mais l'expressif peut subsister sans le beau, & suffira seul à donner la qualité d'artiste à celui dont il anime les ouvrages. Pourroit-on la refuser en effet à un Albert Durer, à un Rimbrandt? Raphaël, qui unissoit l'expression à la beauté sera le prince de l'art, & tel peintre qui jouit d'une grande estime, justement méritée, ne sera qu'un excellent artisan en peinture. (*Article de M. Levesque.*)

MIGNARD, (adj., qui se prend quelquefois substantivement). Donner dans le *mignard*, c'est tomber dans l'afféré, le petit, le mesquin, pour chercher le gracieux. On a reproché ce défaut à Pierre Mignard, premier peintre du roi, après la mort de Lebrun. Ses ennemis disoient que ses vierges étoient *mignardes*.

noueux ; ses mœurs sont grossières, son appétit vorace ; ses passions indomptées, son courage féroce.

Les hommes rassemblés en société, & puissans, de leurs forces réunies, détruisirent, sans doute les brigands sauvages & isolés, ou les forcèrent à embrasser eux-mêmes la vie sociale, en ne leur laissant plus, dans l'état solitaire, qu'une vie précaire & difficile à soutenir. Mais le brigandage ne cessa point avec la vie sauvage.

Nous avons vu que les villes n'étoient que des hameaux, & chaque hameau contenoit un peuple entier, qui avoit son roi, ses vieillards ou magistrats, son armée composée de tout ce qui étoit en état de porter les armes.

Un sentiment trop naturel aux hommes, c'est qu'ils doivent être justes dans le sein de leur société, mais qu'ils ne sont soumis à aucun devoir, à aucune observation de la justice envers les étrangers : & dans l'état dont nous parlons, tout ce qui n'étoit pas habitant d'un hameau, étoit étranger pour lui, & par conséquent exposé à ses attaques.

Un autre sentiment aussi naturel, c'est que tout ce qui exige du courage est vertu, ou plutôt que le courage est la vertu suprême, & renferme toutes les autres. On peut découvrir l'origine de ce sentiment dans celle des sociétés, lorsque les hommes ne pouvoient trouver le repos & la sureté que dans leur courage.

Ainsi les habitans des sociétés naissantes exercèrent donc sans remords le brigandage contre les sociétés voisines, parce qu'ils croyoient n'être obligés envers elles à aucune observation de la justice : ils l'exercèrent

même

même avec orgueil, parce que le brigandage exige de la valeur.

On s'informoit peu si les exploits guerriers étoient fondés sur la justice, pourvu qu'il témoignassent du courage : on désigna l'homme vertueux, l'homme excellent par le mot *aristos*, & ce mot étoit formé du nom que les Grecs donnoient au dieu de la guerre : ils l'appelloient *Arès* ; ce fut aussi de son nom que vint le mot *Areté*, qui signifioit la vertu.

On vit donc les héros punir quelquefois les brigands, & quelquefois s'honorer d'être brigands eux-mêmes. Toute la Grèce, dit Thucydide, étoit toujours en armes, parce qu'il n'y avoit de sureté ni dans les maisons, ni sur les chemins. On étoit armé pour attaquer & pour se défendre, pour faire le brigandage & pour le repousser. Le prix du vainqueur étoit ordinairement d'emmener les troupeaux de bœufs des vaincus, & les vaincus à leur tour cherchoient à porter le ravage chez les vainqueurs. Si Thésée fit la guerre à Pirithoüs, c'est que celui-ci lui avoit enlevé des bœufs.

Dès qu'on osa se hasarder sur la mer, on exerça la piraterie. Le nom de pirates n'avoit rien d'odieux dans son étymologie ; il signifioit seulement un faiseur d'essais, de tentatives. Il ne l'étoit pas non plus en lui-même : on demandoit sans impolitesse à un étranger qui abordoit sur un rivage, s'il étoit voyageur, ou marchand ou pirate.

La guerre se fit souvent pour des femmes enlevées : l'enlevement d'Hélène arma la Grèce contre la Phrygie. La ville de Troye fut prise & renversée après dix ans de siège, pour punir le ravissement d'une femme, qui

avoit bien voulu être ravie. Des rois, des fils de rois furent engagés malgré eux dans cette grande expédition, & l'on peut croire que ces sortes d'engagemens forcés étoient en usage pour les entreprises importantes. Ulysse feignit même d'être fou, pour s'exempter de marcher à cette guerre : Achille fut tiré du Gynecée de Lycomède, où il étoit déguisé sous des habits de fille. Dans les maisons où il y avoit plusieurs enfans mâles, on en tira un au sort.

Déjà étoient inventées la plupart des armes offensives & défensives, dont les hommes ont fait usage jusqu'à l'invention de l'artillerie moderne. Le casque se nommoit *Cynée*, parce que dans l'origine, il étoit fait de peau de chien marin. On changea depuis la matière en conservant le même nom. On fit des casques de peau de taureau, on en fit même de peau de belette, renforcée, apparemment, de quelqu'autre substance plus capable de résister aux coups. Homère parle de casques entièrement d'airain; peut-être cet airain étoit-il quelquefois recouvert seulement d'une peau de bête, pour donner au guerrier un air plus terrible.

Les casques étoient surmontés d'un, de deux, de quatre cimiers, destinés à recevoir des queues de chevaux, dont les crins agités par le vent & par le mouvement du guerrier, augmentoient la terreur des ennemis. Cette coëffure guerrière s'attachoit sous le menton par le moyen d'une courroie.

Les cuirasses étoient souvent d'airain : il y en avoit qui étoient composées d'anneaux; d'autres étoient faites d'une forte & épaisse piquure de lin; telle étoit celle d'Ajax Oïlée. On revêtoit quelquefois par dessus la

cuiraſſe, en forme de manteau, une peau de lion, d'ours, de léopard, ou même de taureau.

Les guerriers portoient une large ceinture, garnie d'airain; elle contenoit & renforçoit en même temps la cuiraſſe. La ceinture de Ménélas lui ſauva la vie contre la flèche qui lui fut lancée par Pandare. La ceinture faiſoit le complément de l'armure, & l'on diſoit ſe ceindre, pour ſignifier que l'on revêtoit ſes armes.

Les guerriers couvroient auſſi le devant de leurs jambes d'une arme défenſive, qu'on nommoit *Cnémis*. Elle étoit auſſi, pour l'ordinaire, d'airain ou de léton, & s'attachoit quelquefois avec des agraffes d'argent.

Les Grecs alloient donc aux combats, preſqu'entièrement couverts de métal, comme l'étoient autrefois les chevaliers François, & c'eſt par un menſonge favorable à l'art, que nos peintres les repréſentent couverts d'une armure qui cache à peine les formes du nud. Ils ont abandonné la vérité trop peu pittoreſque, pour lui ſubſtituer l'idéal. Les anciens leur avoient laiſſé des exemples de cette heureuſe licence.

Chacune de ces armes ne défendoit qu'une partie du corps; le bouclier le protégeoit tout entier : il étoit haut, large & concave, &, comme le dit Tyrtée, dans ſa ſeconde élégie, il couvroit les jambes, les cuiſſes, la poitrine & les épaules. Les guerriers peſamment armés, n'employoient pas toujours cette arme pour leur ſeule défenſe; ils en protégeoient encore les archers, parce que ceux-ci étoient armés à la légère. Le bouclier avoit enfin ſur les autres armes défenſives l'avantage de pouvoir être manié avec adreſſe.

Il étoit ordinairement composé de plusieurs cuirs de bœufs appliqués les uns sur les autres, & recouverts d'airain : quelquefois du milieu de la surface extérieure sortoit une forte pointe qui pouvoit percer l'ennemi, & changer le bouclier en arme offensive. On le tenoit de la main gauche à l'aide d'une courroie qui y étoit adaptée. Il étoit communément de forme ronde, au moins du temps d'Homère. Celui d'Ajax étoit composé de sept cuirs de bœufs, recouverts d'une lame d'airain; quelquefois il n'y avoit que quatre ou cinq cuirs. Le bouclier d'Enée étoit composé de deux lames d'airain, deux d'étain, & une d'or. Une baguette de métal en renforçoit la circonférence. Homère qui se plaisoit à représenter la force de ses heros supérieure à celle des hommes de son temps, peut avoir exagéré l'épaisseur, & par conséquent le poids des boucliers. Mais cet idéal inventé par le poëte, peut être adopté par l'artiste, & l'on pourroit regarder comme une grave faute de costume d'armer Ajax d'un bouclier léger.

Entre les armes défensives, la lance tenoit le premier rang. Elle étoit fort longue, & l'épithète que lui donne souvent Homère, signifie qu'elle portoit une grande ombre; *Dolicoscios*. Le bois en étoit communément de frêne, & la pointe d'airain, car dans les temps héroïques, comme le dit Pausanias, les armes étoient de ce métal; on n'employoit pas encore le fer à cet usage, car ce métal, le plus commun de tous, n'est pas en même-temps le plus facile à travailler. Aussi trouve-t-on encore dans des tombeaux de la Sibérie, de vieilles armes d'airain, aussi dures que le fer trempé. J'en ai vu dans le cabinet du célèbre

M. Pallas. Une autre pointe d'airain armoit le bout inférieur de la lance : elle étoit destinée à être enfoncée en terre pour la contenir droite quand le guerrier vouloit se reposer. On appelloit cette pointe *Saurotēr*, du mot *Sauros*, qui signifie un lésard, parce qu'elle entroit en terre comme cet animal.

Le javelot étoit une lance-courte qu'on lançoit contre l'ennemi, quand il se trouvoit à une foible distance : cette arme, sans porter à beaucoup près aussi loin que la flèche, devoit, par sa force & son poids, être bien plus redoutable, & faire de plus larges blessures.

Ce n'étoit guère qu'après avoir lancé le javelot, qu'on en venoit à tirer l'épée. Elle étoit suspendue à un baudrier & reposoit sur la cuisse gauche. Au siége de Troye, celle du roi des rois, du puissant Agamemnon, etoit enrichie de cloux d'argent. Cette parcimonie d'ornemens, qu'Homère rapporte avec fidélité, me persuade que c'est par une exagération poëtique, qu'en d'autres occasions il a tant prodigué l'or. C'est un privilège des poetes de se livrer à l'imagination ; mais je ne crois pas qu'il soit impossible d'établir certaines régles de critique pour reconnoître souvent la vérité historique à travers les fables de la poësie.

Une épithete employée par Hésiode peut faire présumer que l'épée étoit renfermée dans un fourreau noir, à moins qu'il ne voulût exprimer qu'elle étoit attachée à un baudrier noir, petite circonstance assez indifférente aux peintres : mais ils doivent savoir que les Grecs ne portoient pas le poignard ou coutelas, (*Machæra*) à la manière des Orientaux ; mais qu'ils

étoit adapté au fourreau de l'épée : c'est ce qu'Homère dit très-clairement. Ce coutelas, qui étoit quelquefois une arme offensive, servoit aussi à couper les poils de la tête des victimes dans les sacrifices ; & on peut croire aussi que les guerriers n'avoient pas d'autres couteaux de table.

Les archers n'étoient pas aussi considérés que les guerriers qui portoient l'armure complette : sans chercher d'autres preuves de ce fait, il est assez bien établi dans la tragédie d'Ajax, de Sophocle, par le mépris qu'Agamemnon témoigne pour Teucer, parce qu'il n'étoit qu'Archer. On sait que les flèches étoient enfermées dans un carquois, attaché sur l'épaule gauche. L'arc étoit fait de corne de chevreuil. La rainure qui recevoit la flèche étoit de métal, & la corde de nerf de bœuf. L'archer, au temps du siège de Troye, tiroit la corde jusqu'à sa mamelle. Aussi, dit-on, que les Amazones se brûloient la mamelle droite parce qu'elle empêchoit de tendre la corde assez fortement. mais ensuite les Grecs empruntèrent des Perses l'usage de tenir l'arc plus haut, & de tirer la corde jusqu'à l'oreille droite. Cette manière étoit la meilleure, & donnoit la facilité de viser plus juste au but, parce qu'alors la flèche étoit à la hauteur de l'œil, comme on a soin d'y tenir à présent le canon du fusil, en appuyant la crosse contre l'épaule droite.

La fronde étoit connue au siège de Troye ; mais on ne voit pas que les principaux guerriers en fissent usage : ils jettoient seulement des pierres avec les mains. Agamemnon combat à la lance, à l'épée & avec des pierres. Les guerriers abandonnèrent dans la suite cette manière de combattre, & l'on ne sa-

servit plus des pierres, que pour les lancer du haut des murailles sur les assiégeans. Ce célèbre Pyrrhus, qui apprit aux Romains à le vaincre, fut tué, si l'on en croit Justin, d'une pierre qui lui fut lancée, lorsqu'il tenoit Antigone assiégé dans Argos. Plutarque rapporte qu'il fut tué dans la ville d'une tuile, qu'une vieille femme lui jetta sur la tête du haut d'un toît.

On pense bien que des héros qui prenoient pour armes les pierres qu'ils trouvoient sous leurs pas, durent employer en guerre contre les ennemis les haches fortes & tranchantes qu'ils consacroient aux arts en temps de paix, & qu'ils ne durent pas non plus abandonner l'arme d'Hercule. Mais la massue d'Hercule n'avoit été que de bois; celles des héros qui parurent au siège de Troye étoient de fer. Ces deux armes étoient encore employées par nos ayeux sous le nom de haches d'armes & de masses d'armes.

Quoiqu'Homère nous apprenne que les massues de ses héros étoient de fer, il n'en est pas moins vrai que les autres armes, & sur-tout les défensives, étoient d'airain, comme il le dit. Cela est prouvé par les armes anciennes de ce métal que Pausanias vit conservées dans plusieurs temples de la Grèce, & par celles de Thésée, trouvées dans son tombeau, par Cimon, fils de Miltiade. Servius Tullius ordonna que les armes défensives de la premiere classe des guerriers de Rome fussent d'airain.

Les armes des capitaines Grecs étoient chargées d'ornemens cifelés, sur-tout les cuirasses, les casques & les boucliers.

Dans les temps héroïques, on nourrissoit des chevaux pour la guerre, & souvent Homère donne à ses guer-

riers le titre de dompteurs de chevaux : il entre même dans un grand détail sur la manière dont on les pansoit, sur la nourriture qu'on leur donnoit. Cependant il ne paroît pas qu'alors on eût une cavalerie proprement dite, & ceux qu'on appelloit alors des cavaliers, combattoient sur des chars. Julius Pollux, dit expressément, qu'Homère ne connoissoit pas d'autre cavalerie. Deux guerriers montoient à la fois le même char; l'un tenoit les guides & l'autre combattoit; souvent le cocher n'étoit pas un homme moins illustre que le combattant, & quelquefois ils s'offroient mutuellement l'alternative de combattre ou de conduire le char. On y entroit par la partie postérieure. Il s'élevoit en s'arrondissant sur le devant, à hauteur d'appui, & ceux qui le montoient s'y tenoient debout au moins dans le temps du combat; car on sait qu'ils avoient un siège. Ces chars étoient chargés d'ornemens. Homère nous raconte que celui de Rhesus étoit orné d'or & d'argent, & celui de Diomède d'or & d'étain. Quoique nous ne devions pas regarder les détails de ce poëte comme des vérités historiques, ils nous apprennent du moins les usages de son siècle, & nous font voir qu'alors l'argent & l'étain étoient employés presqu'indifféremment & pour les chars & pour les armures. Les chars étoient quelquefois entourés de voiles ou de rideaux : mais ce que dit Homère est insuffisant pour nous faire connoître comment ces pièces d'étoffes, destinées sans-doute à garantir les guerriers du soleil & de la poussière, étoient adaptées au char.

Les rênes étoient ornées de métal ou d'ivoire : les mors étoient quelquefois aussi ornés d'ivoire, teint de couleur de pourpre. Cet ornement, dit Homère, étoit réservé aux chevaux des Rois.

Les chars n'étoient ordinairement traînés que de deux chevaux attelés de front. Cependant il paroît qu'Hector en avoit quatre & qu'il leur adresse la parole, dans le huitième livre de l'Iliade. Il est vrai que les Scholies attribuées à Didyme, réduisent ce nombre à deux ; mais leur interprétation me paroît forcée. D'ailleurs il est certain qu'Homère connoissoit les chars à quatre chevaux, puisqu'il compare à la légèreté de leur course la marche du vaisseau des Phéaciens qui conduisit Ulysse à Ithaque : mais l'usage de trois chevaux étoit plus ordinaire : le troisième étoit attelé de la manière que nous appellons en arbalête.

Il seroit assez difficile d'établir qu'elle étoit la tactique dans les temps héroïques ; il le seroit même de prouver qu'il y en eût une : cette ignorance où nous sommes est favorable aux arts qui s'accommodent mal de la trop grande régularité, & qui tirent un parti avantageux d'un heureux désordre.

Homère cependant nous fait le tableau d'une ordonnance qui a été approuvée dans des temps où l'art de la guerre avoit fait des progrès : Nestor place à la tête les chevaux & les chars ; il place derrière la nombreuse & vaillante infanterie, qu'il regarde comme le rempart de la bataille ; & les troupes les plus lâches, il les met au centre, pour qu'elles fussent malgré elles obligées de combattre.

Le même poëte nous peint la phalange, cette ordonnance si forte, si difficile à ébranler, que Philippe renouvella dans la suite pour en avoir lu la description dans l'Iliade, & qui doit être comptée entre les causes de ses victoires & de celles de son

fils. Les lances, dit le poëte, étoient soutenues & fortifiées par les lances, les boucliers par les boucliers, les casques par les casques, les hommes par les hommes.

Avant de marcher au combat, les troupes se fortifioient par un repas; c'est une circonstance qu'Homère n'oublie jamais. Quand on étoit prêt d'en venir aux armes, on adressoit une prière aux Dieux pour en obtenir la victoire, & souvent on promettoit de leur consacrer les armes des vaincus. Il y avoit toujours dans l'armée des devins ou prêtres, car chez les peuples simples, le don prophétique est toujours attaché au sacerdoce. C'étoit eux qui offroient aux Dieux les victimes, qui prédisoient les succès en consultant les entrailles des holocaustes, ou le vol des oiseaux. Couronnés de lauriers, & tenant une torche en main, ils marchoient à la tête des combattans.

Les généraux adressoient la parole aux soldats, les animoient par leurs discours, & souvent ils menaçoient les lâches de leur donner la mort. Eux-mêmes donnoient l'exemple de la valeur, combattant toujours à la tête de l'armée. Souvent les chefs se détachoient, pour offrir à ceux des ennemis le combat singulier; ces duels étoient précédés de longs discours, où l'un & l'autre champion exaltoit son illustre origine, sa force & sa valeur, & tâchoit d'humilier son adversaire. Les mêmes mœurs ont été retrouvées chez les sauvages, parce qu'elles sont dans la nature.

Les héros Grecs, encore barbares, chargeoient d'outrages les morts ennemis, les mutiloient, les laissoient en proie aux oiseaux & aux chiens. Aussi voyoit-on souvent se livrer des combats autour des morts, leurs

amis voulant les arracher aux ennemis pour leur accorder les honneurs de la sépulture, & les ennemis s'obstinant à les enlever pour en avoir les dépouilles & les insulter à loisir. J'ai entendu des personnes délicates accuser Homère d'avoir peint ces mœurs féroces; mais ce grand peintre ne pouvoit connoître d'autre héroïsme que celui de son temps. On ne croyoit point alors que les loix de l'humanité pussent obliger les hommes envers leurs ennemis. Le plus souvent l'ennemi qui se rendoit à son vainqueur étoit égorgé de sang-froid, & des railleries outrageantes précédoient toujours le coup mortel : ceux à qui l'on daignoit accorder la vie, étoient vendus comme esclaves.

On peut croire que, dans les temps héroïques, l'art des siéges fut très-imparfait. Comme on manquoit de machines, les assiégeans se contentoient de bloquer la place, & de dévaster aux environs tous les lieux d'où les assiégés auroient pu tirer des secours; eux-mêmes construisoient des murailles pour s'y enfermer, élevant ainsi une ville près de celle qu'ils menaçoient. Leurs tentes mêmes étoient des espèces de maisons, construites en bois, & couvertes de chaume. Il semble qu'on feroit demeuré dans une entière inaction, si les assiégés n'avoient pas fait de fréquentes sorties.

Il est vraisemblable que le siége de Troye, qui occupa neuf ans entiers les forces de la Grèce auroit été encore long-temps prolongé, si Epeus n'eût pas imaginé de construire un grand cheval de bois, qui fut rempli de guerriers, & que les assiégés eurent la simplicité d'introduire dans leur ville ; ou plutôt si ce même Epeus n'eût pas inventé, pour battre les

murailles, une machine qui fut nommée cheval, parce que la poutre qui en formoit la principale partie se terminoit pas une sorte de marteau d'airain, qui ressembloit à la tête de cet animal. On donna ensuite le nom de Béliers à des machines semblables, parce qu'on les termina en forme de têtes de Béliers.

Les propositions de paix, ou d'armistices, se *faisoient* ordinairement par la voie des Hérauts : ils étoient inviolables, même pour les ennemis, & Homère les appelle divins. Les Lacédémoniens accordèrent les honneurs de la divinité, & consacrèrent un temple à Talthybius, héraut d'Agamemnon, & ordonnèrent que ses descendans restassent pour toujours en possession de cet emploi respectable. Les mêmes fonctions, la même inviolabilité, & non les mêmes honneurs, ont été attribués par les modernes aux Hérauts d'armes, & abandonnés dans la suite à de simples trompettes.

Les conventions se traitoient avec des cérémonies sacrées. Quand Agamemnon & Priam convinrent d'un armistice, on amena, des deux côtés, un agneau qui fut immolé à la terre, à Jupiter & au *Soleil*. Agamemnon lui-même égorgea la victime & lui coupa des poils de la tête, qui furent distribués aux plus illustres assistans; voulant signifier qu'il souhaitoit que fussent ainsi tranchés les jours de ceux qui violeroient le traité. Le serment se faisoit sur les parties de la victime consacrées aux Dieux, & il étoit défendu de les manger. Quand Agamemnon immola un sanglier, pour jurer qu'il n'avoit eu aucun commerce avec Briséis, son héraut Talthybius jetta dans la mer les parties consacrées, pour servir de pâture aux poissons.

On apportoit aussi des deux côtés du vin dans des

phioles, on le mêloit & on en faisoit des libations. Aussi, chez les anciens Grecs, le mot *Spondai* signifioit libations, & traité, & ceux qui enfreignoient leur serment, sont appellés dans Homère violeurs de phioles, *Yperphialoi*. Ils vouloient signifier par cette effusion du vin, qu'ils souhaitoient que le sang des parjures fût ainsi répandu. » O Jupiter, s'écrie Aga- » memnôn, & vous Dieux immortels, que la cervelle » de ceux qui, les premiers, violeront leur serment, » que celles de leur postérité, soient repandues à terre » comme ce vin, & que leurs épouses passent en des » bras étrangers ».

Les deux contractans se présentoient ensuite la main. » Que deviendront, dit Nestor, les conventions, les » sermens? Détruisez-donc par le feu, ces résolutions » prises de concert, ces libations de vin sans mélan- » ge, ces mains à qui nous avons donné notre con- » fiance ».

Ceux qui pensent que le cheval de Troie étoit la même machine qui fut dans la suite appellée Bélier, doivent convenir que les âges suivans n'ont guère ajouté aux inventions militaires des siècles héroïques, que la cavalerie proprement dite, & les machines nommées Balistes & Catapultes qui servoient à lancer des pierres & des traits. Ce qui distingua les temps postérieurs, ce fut sur-tout une tactique, devenue successivement plus savante. On combattoit, à-peu-près, avec les mêmes armes que les anciens; mais on inventa un art de combattre qui leur avoit été inconnu.

Nous croyons qu'il ne sera pas inutile aux artistes de trouver ici, par ordre alphabétique, une description

des différentes armes, & des choses les plus essentielles qui concernent l'art de la guerre.

Aquilifer ou *Porte-Enseigne*, chez les Romains, étoit ordinairement coëffé d'une dépouille de lion, qui lui descendoit sur les épaules, & lui enveloppoit la partie supérieure du corps. Une cotte de maille, c'est-à-dire, une sorte de vêtement composé d'anneaux de métal, formoit ses armes défensives.

Archer : il avoit aussi pour armure une cotte de mailles, & sa jambe gauche étoit chaussée d'une bottine, parce que c'étoit, comme le dit Végéce, cette jambe gauche qu'il avançoit, pour tirer avec plus de force. *Sciendum prætera, cum missilibus agitur, sinistros pedes inantè milites habere debere, ita enim vibrandis spiculis vehementior ictus est.* L. 1. C. 22.

Baliste. Machine, à l'aide de laquelle les anciens lançoient au loin des traits pesans, quelquefois armés de feux. Les modernes en ont fait usage, jusqu'à ce que l'emploi de la poudre à canon fut devenu familier. La *baliste* ressembloit beaucoup à l'arbalêtre, qui a elle-même beaucoup de rapport avec l'arc : la plus grande différence consiste dans celle des forces qui font agir ces différentes armes. On se servoit d'un moulinet, ou cabestan, pour tendre la corde de la *baliste*; on lâchoit ensuite la détente, & les bras de la machine, faite comme un arc, retournant à la place qu'on les avoit forçés de quitter, entraînoient la corde qui, par son élasticité, lançoit le trait à une

grande distance. Les anciens avoient des *balistes* portées sur des charpentes à quatre roues.

BAUDRIER. Il servoit à attacher l'épée. Quelquefois on suppléoit au *baudrier* par une chaine. Il étoit souvent très-richement orné de perles, de pierres précieuses, de bulles ou d'étoiles d'or ou d'argent. Celui des Gladiateurs n'étoit qu'une courroie.

BÉLIER. Nous avons vu que cette machine, destinée à battre les murailles, est de l'invention des Grecs, & que ce fut peut-être Epeus qui en fit usage le premier au siége de Troie. Ce n'étoit autre chose qu'une poutre ronde, ou quarrée, armée d'un énorme marteau de métal, fait en tête de *bélier*. Il étoit quelquefois suspendu par des cordages, dans une charpente quarrée, quelquefois dans une tour mobile, d'autres fois encore dans une membrure fort simple. Quelquefois à l'aide de cordages, des soldats tiroient la poutre, & lâchant subitement la corde, la machine alloit frapper le mur avec toute la force qu'elle avoit acquise. D'autres fois on élevoit la tête du *bélier* avec des poulies, & on la laissoit retomber contre la muraille. Ceux qui faisoient jouer cette terrible machine étoient logés dans des guérites qui faisoient partie du bâtiment où elle étoit contenue. Elles étoient construites de fortes planches, & ordinairement recouvertes de peaux de bêtes fraîchement écorchées, & enduites de terre glaise. Par ce moyen les travailleurs étoient à l'abri des traits, des pierres & des feux que leur lançoient les assiégés.

Bottine, en grec *κνημὶς*, en latin *ocrea*. Homère donne souvent aux Grecs une épithète, qui signifie *bien chaussés de bottines*. De son temps, elles étoient souvent d'airain; elles furent de fer dans la suite. Elles ne couvroient que la partie antérieure de la jambe. Les Grecs en portoient aux deux jambes, & les Romains ordinairement à une seule : les frondeurs & archers à la jambe gauche, l'infanterie pesante à la jambe droite; elle seule combattoit de près, & dans cette sorte de combat, dit Végéce, c'est la jambe droite qui est avancée. *Cum ad pila, ut appellant, venitur, & manu ad manum gladiis pugnatur, tunc dextros pedes inanté milites habere debent* .... L. 1. C. 20.

Bouclier. Nous en avons parlé suffisamment dans la description de la *milice* sous les temps héroïques, qui précede ce vocabulaire. Il y eût des *boucliers* très riches par le travail & la matière; on en fit d'argent; d'autres furent ornés de plaques d'or. On leur donna différentes grandeurs & différentes formes. Les *boucliers* des Lacédemoniens, sur lesquels on les rapportoit quand ils étoient tués dans le combat, ne devoient pas être moins grands que l'écu des Romains. On en peut dire autant du *bouclier* Espagnol, nommé *Cetra*, sur lequel, au rapport de Tite-Live, le soldat se couchoit pour passer les fleuves à la nage. *Voyez* sur différentes sortes de *boucliers*, les mots *Clypeus*, *Parma*, *Pelta*, *Scutum*.

Buccinateurs, ou *trompettes*, chez les Romains, étoient coëffés de la dépouille d'une tête de lion.

Camp.

Camp. Polybe dans son livre sixième, & Hygin ont soigneusement décrit les camps des Romains. Le premier de ces auteurs a été traduit en françois, & les artistes pourroient, au besoin, le consulter : mais ils chercheront peu à donner une représentation détaillée d'un *camp*, qui n'offrant que des lignes parallèles, est loin d'avoir un aspect pittoresque. Cependant, comme ils peuvent du moins être obligés de représenter la vue d'un *camp*, ils doivent avoir quelqu'idée de sa construction.

Les Romains, dans les premiers temps de la republique, & lorsqu'ils n'avoient affaire qu'aux peuples de l'Italie, connoissoient peu l'art de camper : ils l'apprirent de l'un de leurs ennemis, de Pyrrhus, & puisqu'ils eurent un Grec pour maître, on peut croire que leurs *camps* différoient peu de ceux des Grecs. Cependant les derniers ne donnoient point à leurs *camps* une forme si régulière, & au lieu d'en creuser les fortifications, ils cherchoient à profiter de celles que leur offroit la nature. Ainsi leurs *camps* changeoient de forme suivant le terrein, au lieu que ceux des Romains se ressembloient tous, & qu'un soldat qui avoit habité un *camp*, savoit précisément où seroit placé son logement dans un autre.

Quand il ne s'agissoit de camper que pour un temps fort court, deux lignes de l'armée restoient en ordre de bataille, & la troisième étoit commandée pour creuser les retranchemens. Ils consistoient en un fossé, large de cinq pieds, sur trois de profondeur. La terre rejettée du côté du *camp* y formoit un rempart, qu'on revêtoit de gazon, & qu'on fortifioit par des palissades.

[illegible] *faire un plus long sé-* [illegible] *place forte & puissante* [illegible] *rempart fait de terre,* [illegible] *de gazon, étoit défendu* [illegible] *douze pieds, & d'une* [illegible]. Il étoit flanqué de tours, [illegible] quatre-vingt pieds, & [illegible], garnies de créneaux. Il [illegible], sous peine de mort, de [illegible] leurs armes, ou du moins [illegible] leurs principales armes [illegible] & la cuirasse.

[illegible] au milieu d'une place [illegible] favorable, pour voir [illegible] le logement du [illegible] il avoit le dépôt [illegible] du *camp*, & on [illegible] de cent pieds de [illegible].

[illegible] en cinq rues [illegible] le milieu de [illegible] cinquante pieds de [illegible], d'une même [illegible] le monde étoit [illegible] dix pieds [illegible] quarré pour [illegible]

[illegible] Il avoit une [illegible] Quelques [illegible] quatre [illegible] à la [illegible] (Il y a

ou des *camps* circulaires, triangulaires, ovales, oblongs, semi-lunaires.

Le général, dans le choix du lieu propre à établir son *camp*, avoit soin qu'il y eût de l'eau, du bois, des pâturages, précaution de la plus grande importance, puisqu'une armée passoit quelquefois un hiver dans le même *camp*, & quelle pouvoit y être assiégée. La disette d'eau la forçoit quelquefois à se rendre. Si l'on ne pouvoit renfermer une riviere ou une source dans le *camp*, on y creusoit du moins des puits.

CASQUE. Les *Casques* des Romains avoient moins de profondeur & pardevant moins de saillie que ceux des Grecs. Une plaque de fer à charnieres couvroit les oreilles, & diminuant de largeur, passoit sous le menton : cette pièce manquait ordinairement aux *Casques* des Grecs qui laissoient les oreilles découvertes : mais les derniers avoient une visière qui, relevée, faisoit au *casque* un ornement, & baissée, défendoit le visage du guerrier. Les *casques* des Grecs étoient plus ornés de sculpture & de ciselure que ceux des Romains. Les cimiers des deux nations étoient également surmontés de panaches & offroient quelque fois des figures de divers animaux, mais ordinairement d'animaux terribles. Les guerriers subalternes n'avoient quelquefois qu'un cimier en forme de bouton, & sans panache. Du temps de Polybe, le *casque* du jeune soldat étoit un simple armet, couvert de peau de loup ou de quelqu'autre animal; le soldat plus âgé qui avoit l'armure complette, portoit un casque d'airain, surmonté de trois plumes rouges ou noires, hautes d'une coudée.

CATAPULTE. Machine de guerre qui servoit à lancer des pierres énormes, & n'étoit guére moins terrible que les canons & les mortiers des modernes. Nos pères l'appeloient bombarde, & en ont fait usage jusqu'à l'invention du canon, & même quelque temps après. « On lançoit les pierres avec la *catapulte*, dit » d'André Bardon, par le moyen d'un cuilleron. Le » manche de ce cuilleron étoit engagé dans un éche» vau de cordes qui le tenoit dans une position per» pendiculaire fortement attaché contre la pièce de » traverse où, dans l'instant de la détente, le cuil» leron devoit frapper. Lorsqu'on vouloit lancer la » pierre, on le baissoit à force par le secours d'un » cabestan, jusqu'à ce qu'il fût engagé dans le ressort » qui devoit le contenir. On mettoit alors la pierre » dans la coupe du cuilleron, & d'un coup de maillet » donné sur le ressort qui l'enchaînoit, on lâchoit la » détente. Soudain le cuilleron, par son élâsticité, » se portoit avec une rapidité extraordinaire vers le » centre où il étoit engagé, & frappant avec violence » contre la pièce transversale, sur le coussinet plein de » paille hachée, poussoit la pierre au loin par une » progression circulaire d'une force terrible. On a vu » des *catapultes* qui lançoient à plus de cent-vingt» cinq pas des pierres de trois cents livres pésant. » Joseph raconte qu'au siège de Jérusalem, il y en » avoit d'assez fortes pour les jetter jusqu'à deux stades. » Appien dit que Sylla, dans la guerre contre Mi» thridate, avoit des balistes qui jettoient au loin vingt » grosses balles de plomb à la fois. Il y avoit des » *catapultes-balistes*, qui ne différoient de celles qu'on » vient de décrire que par un canal qu'on y ajoutoit.

» & dans lequel on disposoit des javelots de manière » qu'ils étoient lancés au loin par le même effort qui » lançoit les pierres. Les *catapultes* de campagne, » beaucoup moins fortes que les autres, étoient fixées » sur de petits chariots, & on les faisoit agir sans » les déplacer ». On peut consulter sur les bombardes de nos pères *l'histoire de la milice françoise* par le P. Daniel. Vitruve a décrit la *catapulte*, ainsi que la baliste, mais d'une maniere fort obscure.

CAVALERIE. Nous avons vu que, dans les siécles héroïques, on appelloit chevaliers ceux qui combattoient sur des chars, & qu'on ne connoissoit point alors d'autre cavalerie. Homere donne souvent au vieux Nestor le titre de cavalier, *Hippota Nestor*, & assurément ce prince ne combattoit point à cheval.

La *cavalerie* de certains peuples combattoit sur deux chevaux attachés ensemble. Ils n'avoient point de housse, afin que le cavalier ne risquât pas de s'embarrasser les jambes en sautant d'un cheval sur l'autre.

L'antiquité a connu les chevaux bardés ; les romains les nommoient *cataphracti*, & ils avoient emprunté du grec & le mot & la chose. Cette expression signifie des chevaux munis d'armes défensives.

Dans la *cavalerie* pesante, le guerrier étoit armé d'une cuirasse d'écailles, de corne, ou de lin. Il avoit des cuissards. Le cheval étoit armé lui-même d'un chanfrein qui lui garantissoit la tête & avoit les flancs bardés.

Alexandre forma une troupe qu'on peut comparer à nos dragons puisqu'elle combattoit à pied & à cheval. Elle faisoit en plaine le service de la cavalerie, &

dans les lieux où l'on ne pouvoit se servir de chevaux, celui de l'infanterie. On remarque que ce corps étoit armé moins pésamment que l'infanterie, & plus que la *cavalerie* ordinaire, ce qui prouve que, jusqu'alors, la *cavalerie* avoit consisté en troupes légères.

Dans un ouvrage destiné aux artistes & aux amateurs des arts, nous ne nous ferons point de *scrupule* de copier un artiste; & ce que nous allons ajouter, sera transcrit du *costume des anciens peuples* par Dandré Bardon.

Les monumens anciens prouvent que la *cavalerie* romaine, depuis Romulus qui l'institua, n'eut point d'autre vêtement, d'autre armure que l'infanterie. Le simple corselet sans manteau, un casque à oreillettes, quelquefois surmonté de légères lames festonnées qui tenoient lieu d'aigrettes, une cravatte ou mouchoir pour hausse-col, des chausses où tenoit la sandale, formoient l'ajustement des cavaliers : les chausses étoient quelquefois tailladées vers le cou-de-pied. Une courte épée, un bouclier de cuir de bœuf, un javelot ou une lance étoient leurs armes offensives & défensives. La seule qui leur fût propre, & dont l'infanterie ne faisoit point usage, étoit une boule de fer ou de plomb, emmanchée d'un bâton assez court : elle faisoit apparamment l'office de la massue des temps héroïques, de la masse d'armes de nos pères, & du casse-tête des sauvages de l'Amérique.

La *cavalerie* arboroit pour étendart, l'aigle, le dragon volant, & le *labarum* qui étoit une petite banière, attachée à une pique surmontée d'une aigle. Sous les empereurs chrétiens, le *labarum* porta le monogramme du Christ, c'est à dire un P au milieu

d'un X, & il fut surmonté d'une croix. Les enseignes de la *cavalerie* ne différoient de celles de l'infanterie que par la couleur qui étoit bleue, & parce qu'elles étoient taillées en banderolles. Les porte-enseignes, comme dans l'infanterie, étoient vêtus d'une dépouille de lion qui leur servoit à la fois de coëffure & de manteau.

La *cavalerie*, dans ses légions, avoit des licteurs pour punir les coupables, des hastats qui combattoient à la lance, des jaculateurs armés d'arcs, de flèches & de carquois. On peut dire qu'à l'exception des frondeurs, elle avoit la même police, les mêmes secours & les mêmes ressources que l'infanterie.

Ses chevaux avoient pour harnois le porte-mors, le frontal, & la bride, une housse ou pièce d'étoffe au lieu de selle, & pour tout ornement des bandes de cuir découpées en treffle à la croupière & au poitrail.

Quoique ce soit ainsi que les bas-reliefs représentent ordinairement la *cavalerie* romaine, il est certain cependant que les Romains ont connu, ainsi que les Grecs, les chevaux bardés, & les *cavaliers* vêtus de l'armure complette. Polybe remarque qu'ils armèrent plus pésamment leur *cavalerie* pour la rendre plus utile.

Les *cavaliers* anciens, qui n'avoient point de selles, ne connoissoient pas non plus les étriers : ils se lançoient également à cheval à droite & à gauche. Les romains n'étoient point dans l'usage de ferrer les chevaux ; mais on ferroit les mulets destinés à porter les bagages. Les chevaux des Grecs étoient ferrés. Les housses, chez ce peuple, étoient des peaux de bêtes, qui servoient tout à la fois à la commodité du cavalier

& à la parure du cheval. On fixoit cette dépouille par une ſangle qui paſſoit ſous le ventre, & par les deux pattes antérieures de la dépouille qu'on nouoit devant le poitrail du cheval. On laiſſoit flotter les deux autres ſur la croupe.

La Grèce avoit dans ſa *cavalerie* des étendarts qui lui étoient particuliers, ainſi que quantité de ſignaux & d'enſeignes militaires. C'étoient de grands guidons de ſoie ou de riches banderolles, portant l'image des dieux que révéroit ſpécialement la nation à qui appartenoit l'enſeigne, ou le nom des cohortes qui l'arboroient. On avoit auſſi des drapeaux volumineux ſur leſquels étoient brodés en or le nom & les titres du général. On portoit ordinairement cet étendart à coté de la divinité protectrice de la brigade. Les Romains n'avoient point de ces étendarts magnifiques. Juſqu'au règne du faſtueux Conſtantin, les enſeignes impériales n'étoient elles-mêmes que des *labarum* d'une forme très-ſimple & d'une étoffe peu recherchée. C'eſt vraiſemblablement des Perſes que les Grecs avoient emprunté leur luxe militaire.

CEINTURE. Elle faiſoit une partie eſſentielle de l'habillement militaire. Il ſuffiſoit pour dégrader un ſoldat, de lui ôter ſa ceinture. On ſe ſervoit même quelquefois du mot ceinture, *cingulum*, pour ſignifier l'état militaire.

CHARS. Nous avons fait connoître les *chars* de combat qui étoient en uſage au ſiège de Troye, & qui le furent encore long-temps après. Il y eut des *chars* à un ſeul timon, à deux, & à un plus grand

nombre, qu'on atteloit de six, huit, dix chevaux. Il est fait mention dans Xénophon de *chars* à quatre timons.

Les *chars* armés de faulx étoient particuliers aux Perses, & passent pour avoir été inventés par Cyrus. Ils étoient tirés par des chevaux bardés & montés de deux guerriers couverts de fer, qui les guidoient avec impétuosité au milieu des rangs les plus épais des ennemis. La partie postérieure du *char* étoit garnie de fers tranchants, circulairement placés, afin qu'on n'y pût monter sans se déchirer. Aux axes des roues étoient adaptées des faulx, que ceux qui le montoient levoient & baissoient, à l'aide d'un cordage. C'est dumoins ce que dit un auteur incertain cité par Dempster. Du temps de Xénophon les aissieux étoient armes de longues faulx disposées horisontalement, & d'autres, au dessous, tournées contre terre, renversoient & déchiroient les hommes & les chevaux. On ajouta dans la suite de longues pointes de fer au timon. L'usage de ces *chars* fut enfin abandonné, parce qu'on parvint à les rendre inutiles en ouvrant les rangs pour leur donner un passage, & même à les rendre funestes aux ennemis, en effrayant les chevaux & les faisant retourner en arrière.

CHAUSSURE. Nous avons déjà parlé des bottines de fer qui étoient au nombre des armes défensives. Elles descendoient jusqu'au cou-de-pied, qui étoit lui-même quelquefois couvert d'une plaque de fer. Il paroît que souvent les soldats romains n'avoient que des espèces de *chausses* qu'on peut supposer de cuir ou de peau & qui paroissent avoir été fendues

sur les mollets. Il paroît, par des bas-reliefs, que les porte-enseignes étoient nuds jambes. La *chaussure* la plus ordinaire étoit le brodequin : il consistoit quelquefois en simples bandes de cuir qui tenoient à la semelle & serpentoient sur le pied & au bas de la jambe : quelquefois c'étoit une courte bottine qui ne montoit que jusqu'aux mollets, & qui étoit parée de bandelettes & d'autres ornemens. La semelle des gens de guerre étoit de bois, garnie de lames de fer très minces, & semée de cloux à têtes quarrées, qui les rendoient très fermes sur la terre, mais qui rendoient aussi leur marche difficile & incertaine quand ils se trouvoient sur des pierres.

CHLAMYDE. C'étoit un manteau qui s'attachoit sur l'épaule gauche, par le moyen d'une agraffe. Cet ajustement grec fut adopté par les romains.

CLYPEUS, bouclier des romains, il étoit d'airain & de forme ronde, & n'étoit pas si grand que celui qu'ils appeloient *scutum*.

CORDITUUM. On pourroit traduire ce mot par *garde-cœur*. c'étoit une plaque d'airain ou d'autre métal, longue & large d'un palme, dont le soldat romain se couvroit la poitrine.

CORSELET. C'étoit la principale partie de la cuirasse, celle qui couvroit la poitrine, l'estomac & le ventre.

COTTE *de mailles*, sorte de cuirasse composée d'anneaux de métal.

CUIRASSES. Elles étoient composées d'un corselet fait de deux parties qui se joignoient ensemble par des courroies & des agraffes; l'une couvroit la partie antérieure du corps, & l'autre, le dos. On y ajustoit un gorgerin qui défendoit le haut de la poitrine, & des épaulières qui réunissoient à la région des épaules les deux parties du corcelet. Les chefs portoient ordinairement des *cuirasses* de métal; elles étoient plus ornées chez les Grecs que chez les Romains, qui en général, ont plus recherché dans leurs armes la bonté que le faste. Si les monumens antiques sont fidèles à cet égard, les armuriers représentoient sur les *cuirasses* les principaux muscles du corps. Il y avoit des *cuirasses* faites de piquures de lin ou de laine, d'autres de toile garnie de plaques de métal, d'autres de lames de métal, d'autres enfin d'un cuir assez bien apprêté pour qu'il fût souple & moëlleux & se prêtât aux mouvements du corps. Le soldat romain portoit, au lieu de corselet, des bandes de cuir, & y ajoutoit le *corditum* pour se défendre la poitrine.

CUISSARDS. Armes défensives, destinées à défendre les cuisses; elles étoient formées de bandes de métal, ou de plaques taillées en écailles. Ces pièces tenoient ensemble par des charnières, ou elles étoient fixées sur un cuir. Elles ne couvroient que la partie antérieure de la cuisse.

ÉLÉPHANS. Les Perses, les Indiens & d'autres peuples de l'Asie & de l'Afrique en avoient dans leurs armées; ils ont été imités dans la suite par les Macédoniens, les Carthaginois, & même les Romains qui

s'en servirent pour la première fois dans la guerre de Macédoine contre Philippe. On posoit sur le dos des *Éléphans* des tours chargées de soldats ; on accoutumoit ces animaux à combattre eux-mêmes ; on leur garnissoit les dents de fer, pour qu'ils fussent moins exposés à les briser & qu'ils portassent des coups plus redoutables.

ENSEIGNES. Celles des grecs étoient une bannière ou *labarum*, un jeune bélier, une chlamyde élevée au bout d'une lance. Il ne paroit pas que les enseignes fussent connues dans les temps héroïques.

L'enseigne des Romains fut jusqu'à Marius, une poignée de foin au bout d'une lance : c'est ce qui fit nommer les *enseignes* romaines *manipuli*, des poignées. L'aigle devint ensuite la principale enseigne des légions ; on en eut d'autres représentant un loup, un sanglier, un cheval, un minotaure. Ces figures étoient posées sur un plateau, au haut d'une lance, dont le bois étoit souvent garni de médaillons qu'on appelloit fercules. Quelquefois sur l'épaisseur du plateau, on lisoit S. P. Q. R. c'est à dire le sénat & le peuple romain. Les mêmes caractères se trouvoient aussi sur le *labarum*. Une main entourée de lauriers étoit une enseigne commune aux grecs & aux romains. La chouette, oiseau consacré à Minerve, étoit l'enseigne d'Athènes ; Castor & Pollux, celle de Lacédémone, &c.

ÉPAULIERES. Parties de la cuirasse qui s'agraffoient au corselet, & passoient par dessus les épaules qu'elles servoient à défendre. C'étoit à l'*épaulière* gauche que s'agraffoit la chlamyde.

ÉPÉE. Il paroît que celle des Grecs étoit une sorte de sabre ou de cimeterre. Celle des Romains, au moins du temps de Polybe, se portoit à droite : elle avoit une lame à deux tranchans, & une pointe très acérée : on la nommoit *épée* espagnole. La lame n'avoit que deux pieds & demi de long. Les Romains l'attachoient, ainsi que les Grecs à un baudrier.

FALARICA, gros trait, qui, d'un côté, étoit armé d'un fer long d'une coudée, & avoit à l'autre extrêmité une boule de plomb. Les falariques se lançoient à l'aide de machines.

FAULX. Elles ont fait quelquefois partie des armes offensives. Nous avons parlé des chars armés de *faulx*.

FRONDEURS, guerriers qui lançoient des pierres à l'aide d'une fronde. Ils ont fait partie de la *milice* chez la plupart des anciens peuples, & même chez les Romains. Les *frondeurs* de cette nation étoient vêtus d'une tunique sans manches ; ils avoient le petit bouclier nommé pelta, le casque & une seule bottine.

GENOUILLÈRE, plaque de métal qui défendoit les genoux : elle recrouvroit l'extrêmité inférieure des cuissarts & l'extrêmité supérieure des bottines.

GORGERIN : je donne ce nom à une pièce de métal qui garnissoit la cuirasse vers le haut de la poitrine.

HACHES. Elles ont été longtems au nombre des armes offensives. Il y avoit des doubles haches.

HASTA, longue pique armée de fer. Les soldats qui la portoient se nommoient *hastati*.

INFANTERIE. Arrien en distingue trois sortes. L'*infanterie* pesamment armée qui a la cuirasse, l'écu, le coutelas, la longue lance : l'*infanterie* légère qui n'a ni écu, ni bottines, ni casques, & qui combat en lançant des traits, comme flèches, traits, pierres jettées à la fronde ou à la main : la moyenne qui porte le petit bouclier nommée *pelta*, & qui est elle-même nommée *peltaste*. Ses armes offensives sont celles que les Romains nommoient *veruta* & les Grecs *acontia*. Elle a d'ailleurs, comme l'*infanterie* pesante, le casque, & les bottines, elle a aussi des cuirasses d'écailles ou d'anneaux.

Polybe, qui parle spécialement de l'infanterie romaine, n'en distingue que deux ; celle des plus jeunes soldats, & l'autre composée de guerriers qui ont acquis toute leur force. La première portoit le bouclier nommé *parma*. Elle avoit pour arme offensive le *pilum*. La seconde avoit ce qu'on appeloit l'armure par excellence, *armatura*. Elle consistoit dans le grand bouclier, nommé *scutum*, dans l'épée d'espagne, la sorte de javelot nommé *verutum*, le casque, la bottine, la *lorica* & le *corditu um*. On peut voir tous ces mots dans leur ordre alphabéthique.

JUPPE. Nous appellons ainsi, faute d'autre mot, une sorte de *juppe* courte ressemblante à un tablier de

des brasseurs, ou à la trousse des coureurs, qui étoit attachée au bas de la cuirasse. Elle représentoit la partie inférieure d'une tunique que la cuirasse étoit censée recouvrir, & descendoit tout au plus jusqu'au dessus des genoux.

LABARUM, enseigne faite en forme de bannière.

LACERNE. Grand manteau assez ample pour être revêtu par dessus toutes les armes. Il étoit particulier aux Romains.

LAMBREQUINS. C'étoit des bandes attachées au bas de la cuirasse & qui tomboient sur la sorte de juppe, que, dans le costume du théâtre, nous nommons tonnelet. Les *lambrequins* étoient ornés de broderie, de plaques de métaux, de franges; quelquefois même ils étoient doubles. Les plus illustres Romains, moins fastueux que les grecs dans leurs armes, avoient souvent des cuirasses sans *lambrequins*.

LANCEA. Ce n'étoit pas notre lance, qui seroit plutôt l'hasta des romains. La *lancea* avoit au milieu une courroie qui aidoit à la lancer, & servoit à la retirer.

LICTEURS. Nous copierons encore ici Dandré Bardon. Les licteurs étoient, dit-il, des gardes qui marchoient devant les magistrats supérieurs pour faire ranger le peuple. Ils portoient des haches enveloppées dans des faisceaux de baguettes, différemment caractérisés suivant la dignité de l'officier qu'ils précédoient.

Leur vêtement étoit à-peu-près le même que celui des soldats. Ils avoient le corselet, comme eux ; ils portoient quelquefois la lacerne. D'autres fois cependant ils étoient très pauvrement ajustés ; ayant la moitié du corps & les bras nuds, sur-tout lorsqu'ils avoient quelqu'exécution à faire ; car ils servoient de bourreaux, toujours prêts à délier leurs faisceaux pour frapper de verges ou décapiter les coupables. Les *licteurs* qui devoient accompagner un triomphateur, montoient à cheval le jour de la cérémonie, marchoient à sa suite ajustés du corselet, du casque, de l'épée, du bouclier, & portant devant eux le signe de leur profession posé debout sur le cheval ; le fer de la hache penchoit en avant. Les faisceaux qu'on n'accordoit que par honneur aux flamines de Jupiter & aux vestales, n'étoient composés que de baguettes. Ceux qui étoient portés devant les juges civils ou militaires, ayant droit de vie & de mort sur les coupables, étoient distingués par le fer de la hache que les baguettes enveloppoient. Les faisceaux des consuls avoient une pointe d'acier ; ceux des rois de Rome, étoient surmontés d'un fer de hallebarde où étoit un crochet derrière le tranchant. Ceux que le sénat décernoit aux héros victorieux, étoient entrelacés de branches de laurier : on les conservoit précieusement dans les familles, comme la distinction la plus honorable dont la république pût illustrer un guerrier ; mais il ne leur étoit pas permis de s'en décorer en public. A l'égard des faisceaux ordinaires, qui servoient à punir les coupables, les uns n'étoient que de petits fagots de houssines propres à la fustigation ; les autres un tas de baguettes qui entouroit la hache destinée à décapiter.

Sous

Sous les empereurs, on regarda comme une ignominie, digne des criminels obscurs, d'avoir la tête tranchée avec une hache, & comme une distinction d'avoir le cou coupé avec une épée. Ce préjugé est descendu jusqu'à nous, & l'épée est devenue un instrument de supplice, réservé pour les nobles.

LORICA : bande de cuir qui formoit la cuirasse des Soldats romains. On a donné par extension le même nom à des cuirasses de métal, quoique l'étymologie de la lorique soit le mot *lorum*, qui signifie, une courroie.

MANTELET, *Vinea*. Nous transcrirons encore cet article de Dandré-Bardon. Les mantelets, sous lesquels les sappeurs se garantissoient des traits de l'ennemi, étoient des espèces de toits formés de planches assemblées à angle aigu sur deux poutres écartées & montées sur quatre roues. Ces planches formoient un triangle, dont le plan des roues étoit la base. Il y en avoit de ressemblans à nos guérites de sentinelles, simplement couverts d'un toit en dos d'âne, qui n'avoit de pente que sur les côtés, & d'autres assemblés comme les feuilles d'un paravent, sans couvertures & portés sur des roulettes. Ceux-ci servoient à pénétrer dans des recoins, où, à l'aide d'une tarrière, on faisoit de grands trous qu'on remplissoit de matières combustibles, pour embraser tout ce qui pouvoit périr par le feu. Les principaux *mantelets*, dont les sappeurs faisoient usage dans la démolition des tours & des remparts, & qui étoient les plus exposés aux efforts des assiégés, n'étoient pas construits différemment

pour la forme : mais les madriers, les poutres & les roues en étoient beaucoup plus forts. Quelquefois ils étoient distingués par la décoration du drapeau de la légion qui fournissoit les travailleurs de l'armée. C'est à la faveur de ces machines solides à toute épreuve, que les sappeurs manœuvroient sans craindre les plus terribles traits que les assiégés pouvoient lancer contre eux. C'est aussi sous l'abri de leurs boucliers, pressés les uns contre les autres, que les soldats faisant ce qu'on appelloit la tortue, favorisoient ces ouvriers, avançoient sans rien craindre, & pénétroient en sureté dans la place par les différentes brêches que les travailleurs venoient d'ouvrir. Un des expédiens les plus efficaces pour garantir les sappeurs, contre les traits de l'ennemi, étoit d'élever devant les *mantelets*, des rideaux faits de gros cables, qui amortissoient la force des coups, & de donner aux travailleurs des casques & des corselets couverts d'osier.

OREILLETTES. Dans les casques romains, la mentonnière s'élargissoit en remontant vers les oreilles qu'elle couvroit entièrement. Il paroît même, à l'inspection de quelques casques, que la plaque qui défendoit l'oreille, & que nous nommons oreillette, étoit distincte de la mentonnière. Les casques grecs laissoient ordinairement les oreilles découvertes.

PARMA : bouclier rond, & qui avoit trois pieds de diamètre. Il étoit à l'usage des jeunes soldats, comme plus leger que l'écu; mais il suffisoit à défendre le corps.

PELTA, bouclier petit & léger, dont on rapporte l'invention aux Amazones. Il avoit, dit Julius Pollux, la forme d'une feuille de lierre; il étoit échancré à la partie supérieure en forme de croissant.

PILUM. C'étoit un trait plus léger que le *verutum*. Le bois en avoit la grosseur d'un doigt & deux coudées de long. Le fer étoit long d'un palme, & si mince vers la pointe qu'il s'émoussoit après avoir une fois frappé, ce qui le rendoit inutile à l'ennemi. Il se nommoit *spiculum* du temps de Végece.

SAGUM, saye, sorte de tunique militaire, sans manches, que les Romains avoient empruntée des Gaulois, & qui étoit assez large pour se revêtir par dessus l'armure.

SARISSE, lance macédonienne, qui avoit jusqu'à quatorze coudees de long.

SCUTUM, écu; c'étoit le grand bouclier des Romains, fait dans la forme de ces tuiles qui s'arrondissent en dehors & sont concaves en dedans. Sa largeur étoit de deux pieds & demi, & sa longueur de quatre pieds. Il étoit composé de deux planches parfaitement collées & recouvert d'une peau de veau ou de quelqu'autre animal. Une bande de fer le fortifioit en haut & en bas; en haut pour recevoir les coups d'épée, en bas pour qu'il ne fût pas rongé par la terre. Au milieu étoit une plaque de fer à l'épreuve des coups les plus violens.

SIEGES. L'art d'attaquer & de défendre les places

a été fort imparfait jufqu'à l'invention de l'artillerie moderne. Mais les fièges étoient d'autant plus terribles, que les machines moins actives & moins deftructives en prolongoient davantage la durée. Les affiégés, privés de tout, & fouvent même de l'efpérance, languiffoient dans une longue attente de la mort dont ils cherchoient toujours à reculer l'inftant. Sans reffources, ils ne fe rendoient pas encore, parce que la férocité du droit de la guerre les condamnoit prefque toujours à la mort ou à l'efclavage. On vit trop fouvent, dans des villes affiégées, les défenfeurs de la place fe nourrir de la chair de leurs morts, des femmes déchirer & dévorer leurs enfans, d'autres faire des provifions de chairs humaines falées.

Les fortifications confiftoient en de hautes & épaiffes murailles, des tours & des foffés. On les défendoit, en jettant fur les affiégeans, des pierres, des poutres, des meubles, des tuiles, des graiffes & des huiles bouillantes. On lançoit fur les machines des traits enflammés, enveloppés d'étoupes & enduits de poix & de bitume.

Les affiégeans employoient pour battre les murailles, les béliers, les énormes pierres lancées par les catapultes, la fappe qu'ils faifoient à couvert fous leurs mantelets. Ils montoient à l'efcalade en faifant la tortue pour fe garantir des pierres que les affiégés rouloient fur eux. Ils conftruifoient des tours roulantes qui les élevoient à la hauteur des remparts, avec lefquels ils s'établiffoient même une communication par le moyen d'un pont qu'ils y jettoient. On pourroit s'étendre davantage fur les moyens que les anciens employoient pour l'attaque & la défenfe des places

mais il eſt inutile ici d'entaſſer ce qui ne ſeroit d'aucun uſage aux arts pittoreſques.

TELUM étoit le javelot ; ſon nom ſemble venir du mot grec *télé* qui ſignifie *loin*, parce qu'en effet il ſe lançoit de loin.

TENTES. Les *tentes* des anciens étoient à peu près de la forme des nôtres ; mais quand on devoit reſter longtemps campé, on les rendoit plus ſolides en les couvrant d'un toit de bois, ou plutôt au lieu de *tentes*, on conſtruiſoit alors des barraques. Les *tentes* ou barraques des chefs, étoient ſouvent entourées de fortes barricades ; on prenoit ſur tout cette précaution pour la *tente* du Queſteur, parce qu'elle étoit le dépôt du tréſor.

TORTUE. Ce mot eſt conſacré dans notre langue, & il n'eſt plus permis de le changer : mais on peut obſerver que, dans l'origine, on auroit dû traduire par le mot voute, ce que les Romains appelloient *teſtudo* dans l'art militaire, c'eſt-à-dire, l'induſtrie qu'avoient leurs ſoldats de ſe faire une voute ou un toit de leurs boucliers réunis. Ils avoient emprunté cette expreſſion de l'architecture, & l'on ſait que, dans cet art, le mot *teſtudo* ſignifie une voute, parce qu'en effet la voute d'un bâtiment a quelque reſſemblance avec l'écaille de la tortue.

Quand les ſoldats grecs ou romains vouloient approcher d'une place, protéger des travailleurs, ou monter à l'eſcalade, ils ſe ſerroient, & rangeant au-deſſus de leurs têtes, leurs boucliers dans le même

ordre que se rangent les tuiles d'un toit, ils formoient une voute impénétrable aux traits légers, & sur laquelle rouloient les choses pesantes qu'on jettoit sur eux. Par le moyen de la tortue, ils se servoient quelque fois d'échelles à eux-mêmes, un second corps de soldats montant sur la voute que formoit le premier, & en formant lui-même une autre à son tour, sur laquelle pouvoit gravir un troisième. Les boucliers longs des Romains étoient encore plus commodes pour cette opération que les boucliers ronds des Grecs.

Tours. Nous avons parlé des tours roulantes au mot *siége*. Elles avoient souvent plusieurs étages. A l'étage inférieur étoient les sappeurs; plus haut étoit suspendu le bélier; au niveau des remparts ennemis étoit un étage, où, par le moyen d'un pont, on combattoit corps à corps avec les assiégés comme dans la plaine; plusieurs étages encore supérieurs étoient remplis de guerriers qui lançoient des traits sur les défenseurs de la place. Les tours étoient encore en usage dans le XIVe. siécle, comme la plupart des armes & des machines anciennes.

Tribunal, endroit élevé, d'où les magistrats haranguoient le peuple, & les généraux les soldats. Ce n'étoit souvent qu'une pierre quarrée, ou un monticule de terre revêtu de gazon. On élevoit toujours un *tribunal* dans les camps.

Trompette. Les anciens avoient plusieurs instrumens guerriers que nous rassemblerons sous ce nom: la *trompette* proprement dite qui étoit droite, le *lituus*

qui se recourboit à l'extrêmité opposée à l'embouchure, le cornet qui se courboit aux deux extrêmités, le clairon qui formoit la spirale & ressembloit assez à nos cors de chasse.

TUBICINE, celui qui sonnoit de la trompette. Voyez *buccinateur*.

VERUTUM, sorte de javelot, de la longueur de trois coudées. Le fer aussi long que le bois, étoit accompagné de deux crochets en forme de hameçons, de sorte qu'on ne pouvoit le retirer de la blessure sans déchirer les chairs.

VISIERE. Les casques des grecs avoient des *visières* qui pouvoient se baisser. Voyez *casque*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MINIATURE, (subst. fem.). Genre de peinture en petit, dans lequel on employe des couleurs délayées à l'eau gommée. On se contente ordinairement de pointiller les chairs, & l'on peint à gouache les fonds & les draperies. On connoît cependant des miniatures où tout le travail est pointillé.

On a lieu de présumer que ce genre est d'origine françoise. On voit en effet que les Italiens n'avoient point de terme dans leur langue pour le désigner, ce qui prouve invinciblement qu'il ne leur appartenoit pas : on n'est obligé d'employer des mots étrangers que pour désigner une industrie étrangère, & chaque peuple a, dans sa langue, des noms pour faire connoître les arts dont il est l'inventeur. Le

Dante, dans son enfer, adressant la parole à un miniaturiste italien, est obligé d'employer une périphrase pour indiquer sa profession, & de dire que son art est celui que les Parisiens nomment enluminure ; c'étoit le nom qu'on donnoit alors en France à la *miniature*, & le Dante qui avoit vécu à Paris, ne pouvoit manquer d'en être bien informé. Il est donc très-vraisemblable que les Italiens, qui ont appris des Grecs l'art de peindre à fresque & en mosaïque, ont reçu des François l'art de peindre en *miniature*.

Aussi voit-on nos plus vieux manuscrits enrichis de *miniatures* qui, par l'éclat de leurs couleurs, effacent ce qui a été fait dans le même genre depuis le quinzième siècle. Ces ouvrages sont ordinairement relevés de dorure. Le dessin en est gothique, ainsi que les ajustemens ; on voit que les auteurs de ces peintures ne savoient ni dessiner le nud, ni jetter artistement des draperies ; mais on y trouve des têtes qui ont un commencement de caractère & de vérité, & l'on peut croire que, du moins pour cette partie, ces artistes, ou si l'on veut ces ouvriers, consultoient quelquefois la nature. Félibien témoigne avoir vu un manuscrit françois, en vélin, que le caractère d'écriture & le style devoient faire rapporter au douzième siècle, & qui étoit orné d'un grand nombre de figures à la plume dont le dessin n'étoit pas inférieur à celui des peintres de l'Italie au temps de Cimabué.

Les curieux trouveront amplement, à la Bibliothèque du Roi, de quoi confirmer le jugement de Félibien ; ils verront que nos anciens miniaturistes ne peuvent être surpassés quant à la finesse du pinceau, qualité qui n'est pas méprisable dans ce genre.

Comme leur emploi étoit d'orner les livres, l'université les prit sous sa protection, & les mit au nombre de ses suppôts, faveur qui n'étoit pas alors à dédaigner, par tous les privilèges qui l'accompagnoient.

La comparaison de nos vieux manuscrits, avec ceux que les autres nations chargeoient, dans le même temps, d'ornemens semblables, dépose en faveur de notre supériorité, & nous assure une gloire, dont en effet l'objet n'est pas considérable, mais qui vaut bien celle de plusieurs artistes Italiens des mêmes siècles, que l'Italien Vasari n'a pas cru indignes de ses éloges.

En suivant les différens âges de nos miniaturistes, on les voit faire des progrès à mesure que les ténèbres de l'ignorance se dissipent, & ces progrès deviennent plus sensibles sous le règne de Charles V, qui protégeoit les lettres & les arts encore au berceau. Le duc de Berry, frère de ce prince, les favorisoit, & recherchoit les manuscrits qu'ils ornèrent de leurs travaux. Ils ne paroissent pas même avoir déchu sous le règne malheureux de Charles VI. On peut voir, à la bibliothèque du Roi, le manuscrit de Salmon qui fut vraisemblablement présenté par l'auteur à ce monarque infortuné. Il est orné de miniatures très-soignées. Les têtes du Roi, du duc de Bourgogne, &c. paroissent être des portraits, & ce sont les seuls qui nous restent de ces princes. Ce manuscrit a appartenu à M. le duc de la Valière.

On peint en *miniature* sur ivoire & sur vélin. Dans l'un & l'autre genre le travail doit être savamment épargné, & l'artiste doit laisser travailler le vélin ou l'ivoire qui lui sert de fond. Comme ce genre

tend par lui-même à une certaine froideur, il faut bien se garder de le finir d'une manière léchée ; des touches vives, justes & spirituelles doivent reveiller & animer les travaux. Ce genre est susceptible de tout ce qu'on appelle esprit dans l'art de dessiner & de peindre, ou plutôt il ne peut vivre que par l'*esprit*. *Voyez* ce mot. Nous parlerons des procédés particuliers à la *miniature*, dans le dictionnaire de la pratique des arts. (*Article de M.* LEVESQUE).

MINUTIEUX, (adj.). Se dit d'un artiste qui entre dans les plus petits détails de la nature. Quoique cette expression se prenne presque toujours en mauvaise part, il y a cependant des esprits qui sont partisans de l'excès des détails, & qui regardent le *minutieux* comme le degré de vérité le plus exquis. Il faut convenir qu'il y a des genres qui admettent les *minuties*, d'autres où elles ne sont pas supportables.

Sous quelqu'acception que l'on prenne le mot *minutieux*, il ne peut se rapporter qu'à l'exécution ; fort différent en cela de l'adjectif *mesquin*, qui n'est guère applicable qu'au *style*. Aussi voit on des statues & des tableaux dont le caractère de dessin est *mesquin*, & qui, loin d'être *minutieux*, n'ont pas même le degré de détails nécessaire aux vérités les plus communes. D'un autre côté, il est rare qu'un artiste *minutieux* ait une manière grande & large ; mais il peut n'être pas *mesquin*, défaut, qui suppose une petitesse de formes, une sécheresse de goût, qui peut fort bien se manifester sans aucuns détails.

Mais sans s'appésantir sur la différence de ces deux

expressions, différence qu'on aura déjà suffisamment sentie, revenons au *minutieux*, & examinons d'abord, s'il doit être jamais considéré comme un mérite; pour marcher surement dans cette discussion, il faut se représenter le *minutieux* dans le degré le plus éminent.

On a vu à Paris, en 1766, deux bustes de Denner, peintre Hollandois, qui portoient la datte de 1740. L'un étoit un portrait de femme assez noble, & peu jeune; l'autre d'un homme dont la barbe longue d'une couple de lignes, ajoutoit encore à la trivialité de son caractère. Tous les détails de la peau, ses plis, ses pores mêmes, les cheveux, les prunelles, les poils étoient rendus par un *fini* qui avoit besoin de l'examen à la loupe, comme on le fait pour les mêmes petites parties dans le naturel. Ce qu'il y avoit d'admirable dans ces ouvrages, c'est qu'ils étoient en même temps assez solides de masses pour devoir être trouvés beaux, dans un éloignement ordinaire. Alors, les détails disparoissoient comme dans la nature, & on jouissoit de l'effet d'un bon ensemble. C'est assurément un grand & rare talent, que de savoir ainsi copier parfaitement son modèle, jusqu'aux plus petites parties qui le composent; mais en réfléchissant sur les grands principes de l'art de peindre, nous sommes portés à croire que cette grande recherche lui est non-seulement inutile, mais qu'elle est même contraire à ses premières lois.

En effet, que nous apprennent les premières règles de la perspective? Elles nous disent qu'un tableau est la copie d'un objet qui doit être regardé d'une assez grande distance pour que sa totalité soit embrassée d'un seul coup d'œil. Cet objet, comme l'ont

proposé tous les maîtres en cette science, est censé vû à travers un chassis représenté par les bords du tableau, ou par l'*arrasement* de sa bordure. Or, du point de distance obligé selon toutes les règles de l'optique, à l'objet proposé pour modèle, il est impossible d'appercevoir les détails subtils de la nature; donc c'est un défaut que de les exprimer; donc c'en est un que d'être *minutieux*.

Si cependant un artiste enthousiaste de ce genre de beauté, & rejettant le principe fondamental que nous venons de poser, se livroit au charme de cet excès de *rendu*, le considérant comme le plus haut degré de perfection, il faudroit au moins qu'il s'approchât infiniment de l'objet pour y voir ces détails, en supposant qu'il pût le faire sans loupe. Mais alors on sent qu'il courroit le risque de ne pas conserver l'*ensemble* dans son ouvrage: car en approchant si fort son œil de l'objet naturel, chaque point principal de son observation seroit autant de point de vue, & alors dans la même *tête*, placée à la hauteur de son œil, il pourroit voir l'orbite en-dessous, & la lèvre inférieure, ainsi que le menton, en dessus.

On nous objectera que Denner a su conserver son *ensemble* perspectif avec tous ces détails: mais qui se flattera d'un talent si remarquable & si distingué, sans lequel il n'eût fait que des ouvrages ridicules; qui pourra n'être pas effrayé des combinaisons laborieuses que cette réunion de *minuties* & de l'ensemble lui a coutées; enfin qui possèdera la miraculeuse perspicacité de son organe?

Au surplus, en convenant de tout son talent, qu'en peut-il provenir de si distingué? Rien autre chose,

sinon, qu'il étoit le résultat d'une grande patience, d'un esprit *minutieux*. Encore ce résultat, mérite de la difficulté vaincue, est-il perdu dès que l'on considère l'ouvrage à une distance égale à celle que les objets de la nature même doivent être considérés par le commun des organes, c'est-à-dire, au moins, à trois ou quatre pieds de l'œil pour un petit buste.

Il nous reste à examiner à quel genre une exécution *minutieuse* peut être convenable. Nous pensons qu'elle doit être l'apanage des peintres de fleurs; & d'autres petits objets délicats qu'on se plaît tant à considérer de très-près dans le naturel. C'est même à cette exécution que les peintres de ces genres agréables doivent leur principal mérite, puisque leur travail n'est pas susceptible de celui qui dépend des hautes connoissances, de l'imagination, ou des sentimens de l'ame. Ainsi les *minutieuses* beautés des Van-Huysum, des Vezendael & des Mignon, méritent notre estime, par le plaisir que peut procurer une fidèle & précieuse imitation des miracles de la nature.

Pour le portrait, nous pensons que la recherche des détails *minutieux* en ôte presque toujours l'esprit général & la grandeur, & rend le peintre qui s'y livre incapable d'acquerir les belles & nobles qualités dont Lefevre, Champagne, de Troi père, Velasquès, Van-Dick & le Titien nous ont donné de si grands exemples.

Mais si l'on tolère l'exécution *minutieuse* des broderies & des denteiles dans les tableaux ordinairement peu attachans par l'impression; si même elle devient un mérite essentiel dans les genres dont le seul pouvoir est de charmer les yeux, elle est absolument

intolérable dans la sculpture, & dans le grand genre, où sont déplacés tous les détails qui peuvent distraire du vrai but de l'histoire & de la poésie, qui est d'instruire & de toucher; où, non-seulement les *minuties* des objets naturels ne sont pas admissibles, mais où ils ne font que dégrader l'art; où loin de tendre enfin à piquer l'intérêt par la peinture détaillée des corps divers, on ne doit exclusivement employer l'art qu'à les faire agir & exprimer par l'excellence du choix des *agrémens* & des formes. (*Article de M.* ROBIN.)

MIROIR, (subst. masc.) Quand tu voudras voir, dit Léonard de Vinci, si ta peinture est conforme aux objets que tu fais d'après nature, prends un *miroir*, fais y mirer l'objet, & compare cet objet avec ce que tu as peint. Le *miroir* est plat, & il te montre les objets relévés; la peinture fait la même chose. La peinture n'a qu'une seule surface; il en est de même du *miroir*. Le *miroir* & la peinture montrent la représentation entourée d'ombre & de lumière, & la font également paroître éloignée de la surface.

Comme il est aisé de se tromper soi-même, dit Féllbien, en regardant toujours d'une manière ce que l'on veut imiter, & qu'en demeurant long-temps sur son ouvrage, on n'en reconnoît plus les défauts, il est bon de consulter quelquefois le *miroir* : car en examinant toutes les figures en particulier, on en découvre plus aisément les défauts, le *miroir* étant un ami fidèle qui ne flatte point, & qui a l'industrie de retourner l'ouvrage d'une autre manière; comme pour en supposer un autre dont on peut juger sans prévention.

De Piles conseille aux peintres l'usage du *miroir* convexe, qui enchérit sur la nature pour l'unité d'objet dans la vision. Tous les objets qui s'y voyent font un coup-d'œil & un tout ensemble plus agréable que ne feroient les mêmes objets dans un *miroir* ordinaire, & que la nature même. Il faut supposer le *miroir* convexe d'une mesure raisonnable, & non de ceux qui pour être parties d'une trop petite circonférence, corrompent trop la forme des objets. Ces sortes de *miroirs* pourroient être utilement consultés pour les objets particuliers, comme pour le général du tout ensemble.

M O

MODE, (subst. fem.). Les *modes*, dans les vêtemens, sont quelquefois si bisarres, & si éloignées de la véritable destination des habits, qu'elles cachent & déguisent la nature. Il y en a même qui la gênent & la contrarient au point de la pervertir; & quand elles ont long-temps triomphé, elles empêchent de la reconnoître, parce qu'on prend alors pour la nature les changemens qu'elles y ont causés. Qui, par exemple, dans nos villes où tous les individus ont été maniérés par l'art, n'est pas persuadé que la nature veut qu'on porte la tête fort droite, & les pieds en dehors? Cependant la structure & la connexion des os prouvent que telle n'est pas la position naturelle des pieds, & dans un sujet bien conformé, on reconnoît par la disposition des vertèbres que la tête doit être légèrement inclinée. L'action d'avancer la poitrine gêne la respiration; la nature ne veut donc pas qu'elle

ſoit avancée. Pour tenir les genoux tendus, il faut faire un certain effort, & cet effort prouve que cette tenſion eſt un mouvement peu naturel.

Si l'on a le coude appuyé ſans que la main ſoit ſoutenue, cette main inactive tombe par ſon propre poids, & le poignet s'arrondit : mais il y eut un temps où les maîtres de danſe prononçoient qu'un poignet rond étoit une difformité; on les croyoit, &, contre le vœu de la nature, les poignets ceſſoient de s'arrondir.

La ſituation la plus commode de chacune des parties dans les différentes poſitions du corps, eſt toujours auſſi la ſituation la plus naturelle, & par conſéquent la plus véritablement gracieuſe, parce que la vraie grace eſt toujours unie à la nature.

On a jugé à propos, depuis environ quarante ans, de porter des ſouliers pointus : il a fallu que le pied ſe formât dans ces moules qui le bleſſent; ainſi les pieds des gens bien chauſſés ne ſont plus les pieds de la nature. Il faut que les artiſtes cherchent, pour cette partie, des modèles dans les individus des dernières claſſes de la ſociété, qui n'ont jamais porté que de larges chauſſures. Pour ne pas imiter des pieds déformés par les ſouliers à la mode, ils ſont obligés d'étudier des pieds déformés par les fatigues, & par conſéquent, ils ne trouvent nulle part la nature dans ſa beauté.

La nature, en deſtinant les femmes à être mères, leur a donné un vaſte baſſin, capable de contenir le fruit qu'elles doivent porter. Cet élargiſſement des hanches fait que, par oppoſition, la taille paroît plus fine; conformation qui a la beauté convenable à ſon uſage,

usage, mais en effet moins belle par elle-même que celle des hommes qui est plus coulante. Cependant les femmes ont outré ce défaut, si l'on peut appeller défaut, ce qui répond au vœu de la nature. A force de se comprimer dans des corps de baleine, elles ont obligé leur taille à contracter un étranglement difforme, &, comme si cet étranglement n'étoit pas encore assez défectueux, elles ont ajouté à la largeur de leurs hanches par la parure qu'elles nomment panier, bouffant, &c. Par ces deux moyens réunis, elles sont parvenues à se donner une difformité durable, & à y joindre une difformité postiche.

Ce n'est pas, comme l'observe M. Reynolds, un travail peu difficile au peintre, de distinguer la conformation donnée par la nature, de la conformation artificielle. Une longue habitude a donné aux effets de l'art, l'apparence de la nature, &, pour reconnoître celle-ci, l'artiste est obligé de recourir aux statues antiques, faites dans un temps où les *modes* n'avoient pas encore altéré le naturel.

» Qu'il soit permis, si l'on veut, dit M. Reynolds, aux arts méchaniques & de luxe de sacrifier » à la *mode*; mais elle ne doit jamais influer sur l'art. » Il faut que le peintre se garde bien de prendre les » avortons qu'elle produit pour les vrais nourrissons » de la nature; il est nécessaire aussi qu'il renonce à » tout préjugé en faveur de son siècle & de son pays, » & qu'il méprise les costumes momentanés & locaux » pour ne s'arrêter qu'à ces usages généraux qui sont » les mêmes dans tous les lieux & dans tous les temps. » Il consacre ses ouvrages à tous les peuples & » à tous les siècles; il en appelle à la postérité pour

» les juger, & dit avec Zeuxis : *Je peins pour l'A*
» *ternité.*

» Le peu de soin qu'on apporte à distinguer les
» usages modernes des habitudes naturelles du corps,
» conduit à ce style ridicule, adopté par quelques
» peintres, qui ont donné aux héros de la Grèce les
» airs & les graces maniérées de la Cour de Louis XIV :
» absurdité aussi grande, pour ainsi dire, que s'ils les
» avoient habillés à la mode de cette Cour. « (*Article extrait en grande partie de M.* REYNOLDS.)

MODÈLE, (subst. masc.) terme de peinture. C'est le nom que l'on donne à un homme ou une femme que l'on pose nud pour servir d'objet d'étude. Le dessin que l'on fait d'après ce *modèle* se nomme académie.

Ce qui a été dit dans plusieurs articles de ce dictionnaire sur la méthode de choisir en divers sujets les différentes beautés qui leur sont propres, pour en composer une beauté parfaite, de corriger la nature vivante d'après les idées du beau, que l'antique nous a transmises, ne doit pas être observé par l'élève qui étudie d'après le *modèle*. Il faut bien distinguer les opérations de l'artiste qui crée, de celles de l'artiste qui étudie.

L'objet de l'étude, d'après le *modèle*, est de rendre l'œil juste, d'habituer la main à bien saisir & bien rendre ce que l'œil a bien vu, de faire connoître les différentes formes, les divers mouvemens de la nature vivante. La plus grande précision peut seule donner à cette étude toute son utilité. Autant dans les tableaux, & sur-tout dans ceux dont les sujets sont

héroïques, il faut rechercher le beau idéal, ce beau qui ne se trouve jamais réuni dans un seul individu, autant dans les études, il faut s'astreindre à la simple imitation de l'objet qu'on étudie. Mais l'étude faite, il est très-utile d'en conférer les parties à celles des plus belles figures antiques qui y répondent.

Des maîtres ont proposé de rendre quelquefois cette comparaison plus facile encore, en posant le *modèle* dans la même attitude que quelques-unes des statues de l'antiquité; ainsi les élèves pourroient comparer toutes les parties du modèle vivant, avec ces mêmes parties conformes au plus beau choix fait par les grands artistes de la Grèce.

On s'est plaint justement de ce que, dans de grandes écoles, on n'avoit qu'un seul *modèle*, ou deux tout ou plus. C'est ne donner aux étudians que l'idée d'une seule nature, c'est leur en cacher les innombrables variétés, c'est les accoutumer à la manière, même en les faisant travailler d'après nature. Car représenter toujours une même nature, c'est aussi bien être maniéré, quoiqu'on l'imite d'après un *modèle* vivant, que si on la créoit d'après la pratique qu'on se feroit faire. On n'est porté que trop naturellement à se faire une certaine idée de formes qu'on ramène fréquemment avec une sorte de prédilection, sans fortifier encore ce penchant par le vice des études.

Le mal s'accroît, parce que les élèves & même les maîtres, quand ils font en particulier des études pour des tableaux prennent ordinairement le *modèle* de l'académie, soit par l'estime que l'habitude leur donne de ses formes, soit parce qu'il est plus habile à tenir une pose qu'un modèle moins exercé. Le ta-

bleau eût-il douze, vingt figures, elles sont souvent toutes étudiées d'après ce *modele*, comme si l'artiste craignoit de répandre trop de variété dans ses ouvrages. Cependant il cherche cette variété, & pour y parvenir, il travaille d'idée d'après nature, chargeant les formes du *modèle* s'il fait un Hercule, & les adoucissant s'il fait un Apollon.

Un *modèle*, nommé Deschamps, a posé pendant plus de quarante ans à l'académie de Paris. Pendant cette longue période de temps, presque toutes les figures des tableaux de l'école françoise ont été étudiées d'après Deschamps : tantôt Deschamps étoit Mercure toujours jeune, tantôt il étoit le terrible Mars, tantôt Neptune, Pluton, Jupiter. Ceux qui avoient quelqu'habitude de l'école reconnoissoient l'éternel Deschamps dans les différens ouvrages des peintres & des statuaires, & admiroient les nombreuses métamorphoses qu'on lui faisoit subir. Il n'y avoit pas jusqu'à sa tête qui ne se fit quelquefois reconnoître, & l'on étoit étonné de voir sa face un peu bachique, devenue celle d'un héros ou d'un dieu. Il est vrai que ce *modèle* étoit beau ; mais Zeuxis rassembloit les beautés de toute une ville, pour en former une seule beauté, & les artistes françois, au contraire, prenoient une seule beauté pour en faire toutes les beautés différentes. (*Article de M.* Levesque).

MODÈLE. (Terme de sculpture). Comme il est aisé de perdre un bloc de marbre, si l'on en ôte plus qu'il ne faut pour produire l'ouvrage qu'on se propose; comme d'ailleurs le marbre ne se manie pas aisément, ainsi qu'une substance molle qu'on pétrit

à volonté; comme il est très difficile d'y faire certaines corrections, & que d'autres sont même absolument impossibles; l'artiste commence par produire son idée en argille : c'est ce qu'on appelle un *modèle*. Le travail en marbre n'est qu'une copie faite, ou du moins terminée de la main du maître, & à laquelle il ajoute souvent des beautés qui ne se trouvoient pas sur son original.

Il est possible à la rigueur de faire, sans *modèle*, au moins une mauvaise figure de pierre: c'est vraisemblablement ainsi qu'ont travaillé les premiers inventeurs de l'art, & cette méthode hasardée fut aussi probablement celle des sculpteurs gothiques. Il suffisoit pour eux que la pierre taillée eût grossièrement la figure humaine. Mais comme on ne peut jetter un ouvrage en bronze sans que le métal soit soutenu d'un noyau, & enveloppé d'un moule, & que le moule doit se prendre sur un *modèle*, on a été obligé de faire un *modèle* dès la première fois qu'on a exécuté un ouvrage en bronze.

Quand Pline rapporte l'invention des *modèles* à Dibutade de Sicyone, ou aux Samiens Rhécus & Théodore, il faut donc entendre seulement que ce fut Dibutade qui fit cette découverte à Sicyone, qu'elle avoit été faite auparavant à Samos, par Théodore & Rhécus, & que long-temps encore auparavant, elle avoit été faite en Egypte, puisque les Egyptiens avoient fait des ouvrages en bronze avant que les arts fussent connus dans la Grèce. Il en est ainsi d'un grand nombre d'inventions qui sont nées en des temps différens, dans les différentes contrées.

On lit dans l'ancienne Encyclopédie, que les sculp-

teurs nomment *modèles* des figures de terre &c. qu'ils *ébauchent* pour leur servir de dessin. Cette manière de s'énoncer n'est pas exacte & doit tromper les lecteurs qui ne connoissent point les arts. Il est bien vrai que les sculpteurs font d'abord un ou plusieurs *modèles* qui ne sont que des *ébauches*, des premières pensées, comme les peintres ont coutume de faire une première esquisse : mais le *modèle* d'après lequel doit être travaillé le marbre, ou sur lequel doit être fait le moule, est à peu près aussi terminé que le sera dans la suite le marbre ou le bronze. On sent que cela doit être ainsi, puisque c'est sur le *modèle* que se prendront les mesures qui seront reportées sur le marbre, & que c'est aussi sur le *modèle* que se prendra le moule dans lequel sera fondu le bronze. On sait que les statuaires évitent, autant qu'il leur est possible, que le bronze ait besoin d'un travail fait après coup, d'autant plus qu'au moins chez les modernes, ce travail est confié à des mains étrangères.

On lit dans le même ouvrage, que les anciens faisoient leurs *modèles* en cire, & que les modernes y ont substitué l'argille : & quelques lignes plus bas on y trouve la preuve qu'ils ont employé l'argille, ainsi que les modernes, & même, ce qui est moins certain, que leurs premiers *modèles* ont été d'argille. Ce qu'il y a de vrai, c'est que dans l'antiquité, comme à présent, on a fait des *modèles* de cire, qu'on en a fait de terre, & que dans tous les temps on a dû préférer la dernière substance, au moins pour les grands *modèles*. Il est même vraisemblable qu'elle a toujours été généralement préférée, parce qu'elle se manie plus aisément.

Autre erreur du même ouvrage. On y lit que l'argille, en se séchant, souffre une diminution inégale dans toutes ses parties, que *les petites parties de la figure se séchant plus vîte que les grandes, le corps, comme la plus forte de toutes, se seche le dernier, & perd en même temps moins de sa masse que les premieres.*

A cette objection d'un amateur, nous opposerons la réponse d'un artiste éclairé par une longue expérience, M. Falconet. » Cela seroit, dit cet habile statuaire, » contre les loix les plus simples & les plus connues » de la physique; & voici ce que ces loix & l'expé- » rience démontrent journellement aux sculpteurs qui » font des *modèles* d'argille.

» Ces *modèles* étant faits d'une même matière, & » cette matière étant également humide, la sécheresse » produit une retraite égale & proportionnée aux dif- » férentes parties. Le col d'une figure, par exemple, » qui auroit trois pouces de grosseur, se réduiroit, » en séchant, à deux pouces neuf lignes, tandis que » le corps, qui auroit sept pouces & demi de large, » n'auroit plus que six pouces dix lignes, la retraite » supposée à un douzième : cette règle est constante, » quelque forme que le sculpteur donne à son *modèle*.

» Mais il est un inconvénient dont on ne parle pas, » qui est cependant essentiel, & que la seule réflexion, » sans l'expérience, auroit dû suggérer : c'est la ré- » duction inégale de la hauteur du *modèle*, comparée » à celle de sa largeur. Tout corps humide, dont » les parties ne sont pas contenues sur leur hauteur » par des membranes solides, comme le bois, pose » & s'affaisse sur lui-même. Ainsi, une figure d'argille,

» en proportion de sa hauteur & du poids de la terre, » est sujette à cet inconvénient dont il falloit parler, » puisqu'il engage le sculpteur à des précautions par- » ticulières : celles, par exemple, de commencer sa » figure plus longue qu'il ne faut, ou d'en tenir la » plinthe assez épaisse pour y retrouver la longueur » nécessaire, quand il s'apperçoit que sa figure est de- » venue trop courte ».

Après avoir établi faussement la diminution du *modèle*, on donne un faux moyen d'y remédier. *Ce moyen est de faire un modele d'argille, de l'imprimer dans du plâtre & de jetter ensuite de la cire fondue dans le moule.* Mais on ne peut pas imprimer un *modèle* tout humide ; il aura donc éprouvé une diminution avant d'être moulé : la cire en se refroidissant en éprouve une elle-même ; c'est donc remedier par deux défauts à un prétendu défaut. On sait d'ailleurs que les cires en sortant du moule, ont besoin d'être reparées ; elles ne sont donc pas, comme le *modèle*, le travail vierge de l'artiste. On continuera donc de ne recourir au procédé conseillé par M. de Jaucourt, auteur de l'article *modèle*, dans l'ancienne Encyclopédie, que lorsque ce procédé sera nécessaire, comme pour les fontes en bronze. D'ailleurs les artistes continueront de faire du premier coup leurs *modèles* en cire ou en argille, comme ils le trouveront plus convenable.

M. de Jeaucourt soupçonne que les anciens différoient des modernes dans la manière de travailler le marbre d'après leurs *modèles* ; il en donne pour preuve qu'on ne s'apperçoit pas, même *dans les antiques d'un rang inférieur, que le ciseau y ait enlevé en quelqu'endroit plus qu'il ne falloit.*

S'il y a des antiques d'un rang inférieur, c'est qu'elles pechent par la proportion ou par la beauté des formes : on n'a donc pas enlevé précisément par tout ce qu'il falloit de marbre pour produire ces formes & ces proportions. La plus belle statue possible est dans le bloc de marbre qui entre dans l'attellier du sculpteur : s'il ne sait pas en tirer cette statue, c'est qu'il n'a pas l'habileté d'enlever avec précision ce qu'il faut du marbre qui la cache; c'est qu'il ôte trop ou trop peu de marbre. Si M. de Jaucourt accorde que des artistes modernes ont fait de belles statues, ils n'ont donc pas enlevé plus de marbre qu'il ne falloit; & si l'on voit des statues médiocres, il ne faut pas supposer que l'artiste ait, par maladresse, enlevé trop de marbre; mais qu'il n'avoit dans la pensée qu'un *modèle* médiocre, duquel a résulté un médiocre *modèle* en argille, d'après lequel il a fait une médiocre statue.

Il se peut que les anciens différassent en quelque chose des modernes dans la manière de travailler le marbre d'après le *modèle*; mais cette différence devoit être peu importante, & sans doute le résultat étoit le même. Les modernes eux-mêmes ont, à cet égard, changé plusieurs fois de procédé. Voici comme M. Falconet décrit en abregé celui qui est maintenant en usage.

» On place deux chassis pareils, marqués de divisions » semblables, l'un au-dessus du marbre, l'autre, au- » dessus du *modèle*, on y pose un fil avec un plomb » attaché au bout, sur chaque face du chassis; ces fils » tombant jusqu'au bas de la figure, parcourent le » chassis à volonté; on présente horizontalement une

» fiche de bois dont la pointe touche le *modèle* aux
» endroits où l'on veut prendre une mesure, pour la
» rapporter sur le marbre, & la section de la fiche
» avec le fil étant marquée, donne la mesure dont
» on a besoin ».

M. de Jaucourt croyoit que ces mesures devoient rendre l'artiste timide; il supposoit que les anciens avoient eu plus de hardiesse, & que, par conséquent, ils avoient eu aussi un autre procédé. Comme Michel-Ange a coupé le marbre avec une hardiesse qui tenoit de l'audace & de la témérité; il veut que ce grand statuaire eût trouvé une route particulière & nouvelle, & il regrette qu'il n'ait pas daigné la communiquer aux artistes. Mais on sait qu'elle étoit la route que suivoient les sculpteurs du temps de Michel-Ange, & c'est insulter à sa mémoire que de le regarder comme un charlatan à secrets.

Le procédé des mesures a toujours été nécessaire, parce que la coupe du marbre a, de tous les temps, exigé de grandes précautions, & parce que, de tous les temps, l'artiste après avoir fait son *modèle*, a chargé un ouvrier subalterne de dégrossir le marbre, & de l'approcher plus ou moins de la forme de ce *modèle*. Il perdroit un temps inutile & précieux, s'il se chargeoit lui-même de ce premier travail; mais il risqueroit aussi de perdre son marbre, s'il ne donnoit pas à l'ouvrier un moyen sûr de suivre des mesures précises.
» La voie méchanique des mesures, dit M. Falconet;
» n'est principalement que pour l'ouvrier qui ébauche
» la figure; l'artiste qui la prend de ses mains, pour
» la faire & la finir lui-même, voit les beautés du
» *modèle* qu'il a fait, en ajoute ordinairement sur le

» marbre, & n'a de méthode alors que ses propres » observations, son goût, son génie, & la nature. » Ainsi Michel-Ange dont la méthode est invoquée, » on ne sait trop pourquoi, auroit dû plutôt nous laisser » sa chaleur, sa pratique, sa hardiesse étonnante à tra- » vailler le marbre, que cette route particulière & » nouvelle que l'on prétend qu'il fraya, & qui ce- » pendant n'a pas empêché ce grand sculpteur d'es- » tropier savamment plus d'une figure de marbre ».

Ce que M. Falconet avance ici est prouvé par quelques ouvrages que Michel-Ange a laissé imparfaits, & qu'il n'auroit pu terminer, parceque, dans l'impétuosité de son travail, il avoit trop entamé le bloc.

Mais quand il seroit vrai qu'aucun statuaire moderne n'eût la hardiesse & la liberté des artistes de l'ancienne Grèce, & de Michel-Ange, il ne faudroit pas attribuer leur timidité au procédé qu'ils suivent en travaillant le marbre d'après le *modèle*, puisque rien ne leur défend, quand ils ont reçu leur bloc dégrossi par la main d'un ouvrier, de travailler avec une liberté de maîtres.

Il faut avouer que nous avons eu des artistes très-habiles à faire de beaux *modèles*, qui ont dû à cette habileté une grande réputation, & qui avoient très-peu d'habitude de travailler le marbre. Après avoir fait dégrossir le bloc par un ouvrier subalterne, ils étoient obligés d'avoir recours, pour avancer le travail, & l'approcher autant qu'il étoit possible du *modèle*, à des artistes fort habiles, non pas peut-être dans l'art de créer, mais dans celui de copier très-exactement en marbre. Eux-mêmes recevant enfin l'ouvrage à très-peu près terminé, ne faisoient qu'y donner

timidement quelques petits coups d'outils ; ils le frottoient & le caressoient plutôt qu'ils ne le travailloient. Mais on ne sauroit dire en général que leur procédé fût celui des modernes. Je ne me rappelle plus quel sculpteur appelloit ces artistes trop peu ouvriers, des *potiers de terre*. Ils se vengoient en traitant de *marbriers* les artistes savans à travailler le marbre, mais moins heureux à composer de belles statues. Malgré ces reproches mutuels, il est aisé de sentir qu'il doit résulter pour l'art un grand avantage de la réunion des deux talens. L'ouvrage joint alors, à la beauté des formes & des proportions, une hardiesse de touche, un feu d'exécution qu'il ne peut recevoir que de la main du maître. C'est là peut-être ce que vouloit dire M. de Jaucourt, & ce qu'il n'a pas dit.

Mais si ces deux qualités ne peuvent être constamment réunies, il faut avouer que l'artiste qui sait faire de très-beaux *modèles*, trouvera toujours des ouvriers capables de les rendre en marbre peut-être avec un peu de froideur d'exécution, mais avec la précision la plus exacte, & qu'il est bien préférable au sculpteur qui sait très-bien tailler le marbre, mais qui ne sait *modèler* que des ouvrages médiocres. On sait que le Bernin & notre Bouchardon faisoient considérablement avancer le marbre d'après leurs *modèles*. C'étoit peut-être moins l'habileté du métier qui leur manquoit, que la patience de faire une seconde fois, sur une matière résistante, ce qu'ils avoient déjà fait si bien avec une substance plus docile. Nous ne prétendons pas les louer ici d'avoir négligé la manœuvre de leur art ; mais nous n'oserions non plus les condamner. Pendant que d'habiles ouvriers traduisoient en marbre

les beaux *modèles* de Bouchardon, il en composoit de nouveaux, ou il consacroit ses laborieux loisirs à faire ces dessins si savans & si purs, que les amateurs recherchent avec tant d'avidité.

Quoique souvent, comme on l'a dit, un savant maître ajoute sur le marbre des perfections nouvelles à son ouvrage, cependant les beautés d'une excellente statue en marbre, & celles d'un excellent *modèle* peuvent se balancer, parce qu'elles ne sont pas toutes du même genre. Celles qui tiennent aux formes & aux proportions sont les mêmes; celles qui tiennent à l'exécution sont différentes. Le *modèle* étant fait d'une matière flexible, ses beautés respirent la facilité, le goût & même le ragoût: on aime à sentir & à suivre les traces variées du doigt qui s'est promené sur tout l'ouvrage; on aime à reconnoître ces coups d'ébauchoir, tantôt hardis, tantot badins, qui donnent ici le feu & la vivacité à un œil, l'esprit à une bouche, le sentiment à une narine, & là une aimable légèreté à un linge flottant, à une boucle de cheveux. Le travail du marbre est plus difficile, & par conséquent plus austère; il est moins susceptible d'esprit, mais il est plus capable de fierté; il se refuse au badinage de la main, mais l'empreinte du sentiment y est plus profonde; on reconnoît en général qu'il a couté davantage, mais on jouit de l'habileté de l'artiste par-tout où l'on ne peut s'appercevoir qu'il lui ait couté. Souvent la statue étonne plus, & le *modèle* se fait plus aimer: souvent aussi l'œil avide, & incertain se porte de l'un à l'autre, & n'ose dicter à l'esprit aucun jugement. Il faut avouer cependant qu'en général, sans parler de ce qui tient à l'art, l'éclat doux & tranquille du marbre

lui obtient la préférence. (*Article de M. Levesque.*)

MODELER (Verbe act.) *faire un modèle.* Le fait-on en terre? on se sert d'une argille bien lavée, bien nétoyée, bien pétrie. En l'employant, on la pétrit encore une fois dans les mains, on donne aux différens morceaux qu'on en prend la forme grossière de ce qu'ils doivent représenter, & on acheve de perfectionner cette forme avec les doigts, surtout avec le pouce, & avec un instrument qu'on nomme ébauchoir.

Les fait-on en cire ? le procédé est le même, quoique plus difficile, parce que la cire est moins maniable. On prépare la cire en y mélant, par chaque livre, une demi-livre d'arcançon ou colophone, & quelquefois de la térébentine, & en faisant fondre le tout avec de l'huile d'olive. On mêle plus ou moins d'huile, suivant qu'on veut rendre la cire plus ou moins maniable. Pour rendre plus agréable la couleur de ce mélange, on y fait entrer un peu de brun-rouge ou de vermillon.

On fait aussi, avec de la cire blanche, de fort petits bas-reliefs, en manière de camées, sur des fonds d'ardoise, d'ébene &c. On a traité le portrait dans cette manière qui est, par rapport aux grands *modeles*, ce que les dessins de Labelle ou de le Clerc sont par rapport aux cartons de Raphaël ou de Jules-Romain. En général, dans tous les arts qui tiennent au dessin, les ouvrages en petit composent un genre inférieur; mais, quand on y réussit, il n'est pas méprisable.

Les *modèles* des figures collossales destinées à être fondues en bronze, se font de plâtre.

Nous avons dit ailleurs combien il eſt utile aux peintres de ſavoir *modeler*, & nous avons appuyé cette opinion de la pratique de pluſieurs grands maîtres. Un *modèle* vivant ne peut ſe poſer volant en l'air ou aſſis ſur des nuages; mais on peut placer une figure qu'on a *modelée* dans toutes les poſitions dont on a beſoin, la retourner, la changer de place, & étudier celle où elle ſe compoſe le mieux. On peut *modeler* toutes les figures qui doivent entrer dans la compoſition & même quelques-uns des principaux acceſſoires, & en changer la diſpoſition & l'ordonnance juſqu'à ce qu'on ſoit ſatisfait. Comme les ſculpteurs préfèrent ordinairement la terre, les peintres devront ſouvent préfèrer la cire pour *modeler* leurs petites figures, parce qu'ils reſteront maîtres de changer à leur gré les mouvemens de quelques parties en les pétriſſant de nouveau, au lieu que la terre ne peut plus ſe manier, quand une fois elle eſt ſèche.

MOELLEUX (adj.) Cette épithete énergique fait l'éloge du talent auquel on l'applique. C'eſt par ce mot que nous avons traduit en francois, le *morbido* des Italiens; car, on ſait que chez eux l'art avoit ſon langage, avant que nous le connuſſions.

Qui dit *moëlleux*, dit doux & agréable, quelque ſoit l'objet auquel on l'attribue. Ainſi, en peinture, en ſculpture, & en gravure, le *moëlleux* eſt un moyen qui contribue à exprimer le gracieux, & même la beauté.

Cette qualité n'eſt guere applicable qu'aux opérations de la main, & jamais à ce qui tient à l'invention, ni à tout ce qui dépend de l'eſprit. Ainſi on ne dira pas

d'une composition, d'une attitude, ni d'une expression, quelles sont *moëlleuses*; mais on dit: ce tableau est d'un pinceau *moëlleux*; ce sculpteur à une manière *moëlleuse*; dans cette estampe les chairs sont *moëlleuses*, &c.

Entreprendre de rendre par la parole, tout ce qui s'entend dans les arts, par *moëlleux*, seroit un grand travail, & en même temps un travail inutile. L'examen d'un ouvrage sec, net, ou éxécuté avec fermeté, à côté d'un autre qui sera rendu d'une manière *moëlleuse*, en apprendra plus en un clin d'œil, qu'un volume d'écriture.

Bornons-nous donc à faire sentir de notre mieux ce que c'est qu'un ouvrage *moëlleux*, en lui opposant ce qui ne l'est absolument pas, afin de montrer avec un peu de précision quelles sont nos idées sur ce point de pratique.

Le pinceau excessivement fondu & vaporeux est l'excès du *moëlleux*; ainsi *Grimou*, ni le *Cavalier Liberi* n'ont pas possedé ce mérite. L'éxécution molle & indécise est le défaut de ceux qui, cherchant le *moëlleux*, n'ont pas assez de savoir pour conserver la justesse, ou au moins la *décision* nécessaire à l'expression des formes.

Ce qu'on nomme en peinture le *fondu*, n'est pas toujours le *moëlleux*. Le Guide, & Annibal Carrache, ont bien fondu leurs couleurs; Louis Carrache, le Parmesan & sur-tout le Correge, ont été *moëlleux*.

En sculpture, le Flamand, le Bernin, & le Puget ont éxécuté *moëlleusement*. Nous ne connoissons pas d'ouvrages antiques dans lesquels on rencontre cet agrément; on peut en donner la raison. Le *moëlleux* est

est un mérite qui tient à la manière de faire; le savoir profond s'occupe moins de la façon dont il exécute, que d'exprimer fortement ce qu'il voit, ce qu'il sent; on ne peut donc guere trouver le *moëlleux*, tout aimable qu'il est, dans les ouvrages antiques. Ces premiers maîtres de l'art ont bien su faire tout jusqu'à la grace, sans s'occuper des charmes de l'exécution, au lieu que la trop grande recherche, & l'estime excessive de la manière agréable tendent à l'éloignement du sublime, & même à la chûte de l'art.

George Mantouan, & Marc-Antoine n'ont pas fait des estampes *moëlleuses* comme les Pontius, les Nanteuil, les Masson, & beaucoup d'autres; mais ils ont su par leurs connoissances dans les formes rendre les traits sublimes de Raphaël, & même de Michel-Ange.

Quoi! s'écriera-t'on, ce *moëlleux* si vanté, si séduisant seroit incompatible avec le grand style? vaine exclamation que ne fera pas celui qui sait en quoi consiste le sublime. (*Article de M. Robin.*)

MŒURS (subst. fem.) La loi qu'Horace, & avant lui Aristote, & avant eux la raison avoit portée pour les Poëtes, doit être observée par les peintres: *servandi sunt tibi mores*, (il faut observer les *mœurs*.)

Il est permis de se tromper, & même de prendre quelques licences sur certains détails du costume. Ce seroit une sévérité pédantesque de faire à un artiste de durs reproches, parce que, dans un tableau représentant quelque sujet de l'antiquité, il auroit peint une forme d'habit, de casque, de quelqu'ustensile dont on ne trouveroit pas le modèle sur les bas-reliefs ou les médailles: mais le peintre & le statuaire doivent

connoître les *mœurs* & les usages du temps, du pays où s'est passée l'action qu'ils représentent. Une femme de l'Ionie aura des graces voluptueuses; une femme de Sparte, l'audace d'un courage viril. Il faut qu'on reconnoisse qu'elle seroit capable de dire à son fils partant pour le combat: *reviens avec ce bouclier, ou sur ce bouclier:* parce que c'étoit une infamie de perdre cette arme, & parce que c'étoit sur leur bouclier qu'on rapportoit les morts.

Les hommes même médiocrement instruits savent à peu près dans quels temps, & chez quels peuples ont brillé les richesses, le faste, les arts de luxe. Le peintre ne peut donc les tromper, & ne fait que dévoiler son ignorance, quand il suppose le luxe & la richesse dans un siécle ou chez un peuple pauvre. C'est une faute souvent d'autant moins pardonnable qu'elle est commise volontairement : les peintres croyent enrichir leurs tableaux en y prodiguant l'or, la soie, les ornemens d'un luxe recherché, comme si la richesse de l'art étoit la même que celle des nations corrompues. Ils ressemblent à ce peintre contemporain d'Apelles, qui faisoit Hélène riche, ne pouvant la faire belle. Ils couvriront d'or un général lacédémonien, dans les temps où les métaux précieux étoient éxilés de Lacédémone. Ils donneront une épée d'or, un casque d'or à Jason, à Thésée, tandis que même les rois qui assisterent au siége de Troye n'avoient que des épées enrichies de cloux d'argent, & qu'une queue de cheval faisoit l'ornement de leur casque : ils décoreront de colonnes corinthiennes la maison du souverain de la pauvre Itaque, quoique Callimaque, inventeur du chapiteau corinthien, n'ait fleuri que

dans la soixante & quatrième olympiade environ 525 ans avant notre ére. Ils feront entrer la soie dans les habits des austères patriciens de l'ancienne Rome, tandis que les Romains, long-temps pauvres, ne purent connoître la soie qu'après avoir fait des conquêtes dans l'Orient. Les *mœurs* sont la grande partie du costume; celle que jamais il n'est permis de négliger.

C'est encore aux *mœurs* que se rapporte l'expression, parce qu'il est essentiellement dans les *mœurs*, que les traits & les mouvemens des hommes, s'accordent avec les actions dont ils sont occupés, avec les affections qu'ils éprouvent. Il est également dans les *mœurs* que l'habit, le maintien répondent à l'âge, au sexe, à la dignité, aux fonctions des personnes, & quelquefois même aux circonstances où elles se trouvent.

Si l'artiste doit observer les *mœurs*, il ne doit pas moins respecter les *bonnes-mœurs*. Manquer au premier précepte, c'est ne montrer que de la négligence ou de l'ignorance; enfreindre le second, c'est manifester un cœur corrompu, une âme inférieure à la dignité de l'art. On répondra que cependant des artistes respectés, Michel-Ange, Jules-Romain, ont souillé leurs pinceaux pour des peintures obcènes, & nous serons obligés d'en faire le triste aveu : mais la sagesse pittoresque de Raphaël, du Poussin, de Rubens est toujours restée sans reproche. Dailleurs, il ne faut pas confondre l'égarement passager de quelques hommes célèbres, avec le choix de quelques artistes avilis, qui semblent avoir eu pour objet principal de leur art, le dessein de corrompre les *mœurs* ou d'en consacrer la corruption. On ne peut heureusement faire aujourd'hui

ce reproche qu'à quelques ouvriers dans un des genres subalternes de la peinture, qui trouvent d'autres ouvriers en gravure toujours prêts à multiplier leurs méprisables productions. (*Article de M.* Levesque.)

MOL & MOLLESSE. *Un tableau mol*, *un dessin mol*, *une touche molle* sont des expressions par lesquelles on désaprouve.

La mollesse des chairs; *une certaine mollesse dans le pinceau*, *dans les contours* sont des expressions par lesquelles on loue.

Comment rendre raison de ces différens sens ? ce qu'on peut remarquer, c'est que *mol* qui désigne un défaut s'applique à des objets généraux, & *mollesse* à des objets particuliers : un tableau *mol*, c'est à dire, dont l'exécution est *molle*, suppose dans celui qui l'a fait, un génie nonchalant, un talent privé de ressort & de vigueur. Il en est de même d'un dessin. Quant à la touche, comme elle est le signe de l'expression, de l'énergie & de l'esprit, la *mollesse* ne doit & ne peut lui convenir.

Venons à l'idée de la *mollesse* appliquée à des objets particuliers de la peinture.

La mollesse des chairs, exprime une qualité particulière, une douce fléxibilité qui caractérise la chair des enfans & des femmes.

Une certaine *mollesse* dans le pinceau revient au *molle atque facetum* qu'Horace considère comme une perfection, & dans ce point, la manière de peindre a quelque ressemblance avec la manière d'écrire.

Enfin la *mollesse* des contours se rapporte à cet *ondoyant* que l'on souhaite dans le trait des figures des

jeunes hommes & des jeunes filles. Une certaine souplesse dans le crayon, dans la main, dans le pinceau, produit en effet ces courbes si douces qui ont la *mollesse* des flots d'une mer qui cesse d'être agitée.

Les tours des langues qui semblent offrir des singularités & quelquefois des contradictions & qu'on croit des effets du caprice des hommes, sont souvent, quand on se donne la peine de les bien observer, des effets justes d'un instinct qui, pour ainsi dire, raisonne sans que nous nous en appercevions. Nous voulons quelquefois les corriger, ou nous les condamnons, & nous faisons comme les mauvais maîtres à danser qui, en prétendant donner de la perfection aux mouvemens naturels, leur donnent de la roideur, tandis que l'instinct, en se prêtant à la pondération & aux loix de l'équilibre, les rendoit souples & agréables par cette *mollesse* qui n'est point un défaut.

Artistes, si vous peignez des enfans, de jeunes femmes, des Amours, des Génies, des Nymphes, observez cette *mollesse* qui caractérise, par le trait & par le pinceau, le tissu fin de leur peau, la souplesse de leurs mouvemens, enfin cette fléxibilité des muscles & des articulations, perfection de leur foiblesse.

Mais en laissant aller avec une sorte d'abandon votre pinceau & votre touche pour mieux rendre ces caractères, ne vous en faites pas tellement une habitude, que vous ne puissiez la vaincre quand il vous faudra peindre Hercule, Mars & des figures vigoureuses, qui demandent que votre esprit & votre main participent de l'énergie que vous devez leur donner.

Ce n'est pas de la dureté & de la sécheresse qu'on appelle *force* en peinture; ce n'est pas de l'indécision

& en quelque sorte de l'inertie qu'on appelle *mollesse*. J'aurois peine à décider quelle est la plus grande de ces deux imperfections; mais la sécheresse & la dureté même sont des défauts, dont il est possible qu'on se corrige, tandis que la *mollesse*, qui conduit à n'avoir aucun caractère, est peut-être sans ressource. (*Article de M.* WATELET.)

MONOCHROME. Quoique ce mot soit inconnu dans les atteliers des peintres, & qu'il ne soit employé que par les savans, il doit cependant trouver place dans le dictionnaire des arts. Il est composé de deux mots grecs, *monos*, seul & *chrôma*, couleur. Il désigne donc une peinture d'une seule couleur, telle qu'elle fut dans l'origine de l'art.

La peinture égratignée dont Polidore décoroit les édifices de Rome, les camaïeux, les grisailles, les desseins arrêtés quant à la partie du clair-obscur, les estampes enfin, sont des peintures *monochromes*.

Comme la peinture *monochrome* renonce au charme des couleurs, elle est obligée de racheter ce défaut par toutes les autres beautés de l'art, surtout par celles des formes & de l'expression. Son austérité, que l'on peut comparer à celle de la sculpture, semble lui interdire tous les agrémens subalternes que la peinture relève par le prestige du coloris, & lui faire un devoir de tout ce que l'art a de grand, de noble, d'imposant. En renonçant à l'espérance de charmer les yeux par la magie des teintes, elle contracte l'obligation de parler à l'ame & de satisfaire l'esprit. C'est ainsi que Polidore, célèbre disciple de Raphaël, renonçant à soutenir son art par la variété des couleurs,

mérita cependant de tenir un rang illustre entre les plus grands peintres. Mais quand on ne traita que petitement de petits sujets dans les tableaux qu'on nomme camaïeux, ce genre très-subalterne fut à peine compté entre les différentes manières de peindre ; c'est ainsi qu'on dédaigne de compter entre les productions de la statuaire, ces terres-cuites que font des artisans en sculpture pour la décoration des jardins. En général, quand, dans les arts, on se dispense de vaincre certaines difficultés, on se soumet dès lors à la loi de commander à l'estime des hommes par des beautés qui l'emportent sur celles que promettent ces difficultés vaincues. (L.)

MONOTONE (adj.). Ce mot a, dans la langue de l'art, le même sens & le même emploi que dans la langue ordinaire, & signifie *qui n'a qu'un seul ton* : mais les artistes disent encore plus volontiers, en parlant d'un tableau, qu'il est égal de ton, de couleur, qu'il est fade, qu'il est gris, qu'il fait le camaïeu &c. On exprime aussi la *monotonie* en désignant la couleur qui domine dans un tableau, & l'on dit qu'il donne dans le roux, dans le jaune, dans le violâtre, dans le noir, dans la farine, &c.

La *monotonie* est un grand défaut, sans doute. Le trop grand éclat des couleurs, l'excessive variété des teintes, le luisant exagéré de certaines parties, en est un autre, surtout dans le genre de l'histoire qui doit laisser du repos au sens de la vue, pour que l'esprit ait le loisir de se fixer aux grandes parties de l'art, celles qui parlent à l'âme.

On dit quelquefois d'un petit tableau que c'est

une perle, & c'est un éloge : mais ce n'en seroit pas un pour la représentation d'un sujet grave & majestueux, parce qu'elle doit plutôt en imposer qu'éblouir, commander l'attention & le respect que charmer les yeux. (L.)

MORBIDESSE. (subst. fem.) Ce mot vient de l'italien *morbidezza*, & nos artistes l'ont adopté. Les Italiens appellent *morbido* ce qui est délicat, souple, doux au toucher. On appelle *morbidesse* dans les arts, ce qui semble, dans l'imitation de la nature, avoir cette délicatesse, cette mollesse aimable qu'offre la nature elle-même. La *morbidesse* se trouve surtout dans le sentiment des chairs, lorsqu'elles ont à l'œil, dans un tableau, toute la souplesse, toute la douceur qu'elles auroient au toucher dans un beau modèle vivant. Le Correge a donné le premier des exemples d'une *morbidesse* que ses successeurs ont difficilement imitée. Elle contribue beaucoup à l'agrément, à la grace, à la vérité des figures de femmes & d'enfans. Le défaut contraire au mérite de la *morbidesse*, c'est celui de ces peintres lechés qui donnent à tous les objets une surface lisse & luisante. Ils ne pensent pas que cet éclat ne peut être produit que par des corps durs & polis sur lesquels les rayons rejaillissent. Le Puget & d'autres habiles sculpteurs ont prouvé que, sous une main savante, les matières les plus dures, telles que le marbre, ne se refusent pas à la *morbidesse*. (L.)

MOSAIQUE. (subst. fem.) Sorte de peinture qui opère avec des pierres colorées, naturelles ou

artificielles. Le tableau a toute l'épaisseur qu'on juge à propos de donner à la longueur des pierres que l'on employe, & dans toute cette épaisseur, il est parfaitement le même, au lieu que les tableaux faits par les autres manières de peindre, n'ont qu'une surface, & sont détruits dès que cette surface est altérée. Toute la partie supérieure d'une *mosaïque* peut être éraillée, gâtée, méconnoissable : pour faire revenir le tableau effacé, il suffit de lui rendre le poli; & cette opération, que des accidens rares peuvent seuls rendre nécessaire, peut se recommencer tant que l'ouvrage conserve encore quelque reste d'épaisseur. On pourroit donc appeller cette peinture éternelle s'il y avoit quelque chose d'éternel sur la terre. On en donnera les procédés dans le dictionnaire de pratique.

On sent l'avantage qu'auroient les hommes pour exercer leur perfectibilité dans toute son étendue, si les arts qu'ils inventent & qu'ils approchent de la perfection, pouvoient être exercés par des moyens durables. La perfection est le fruit du temps : elle se compose de l'intelligence, des découvertes, des succès des générations qui se succèdent. Si cette succession est interrompue, si une génération perd le souvenir des découvertes & de l'industrie des générations qui l'ont précédée, cette industrie, ces découvertes sont comme si elles n'avoient jamais existé, & pour revivre, il faut qu'elles soient inventées de nouveau; il faut repasser par tous les mêmes dégrés de première maladresse, de premiers tâtonnemens, de perfectionnemens lents & successifs, avant de les rétablir au même état où elles avoient été dans des temps qui n'ont laissé aucune trace. Si les beaux ouvrages de la peinture, de la

Nous touchons à ces momens déplorables : les beaux tableaux de l'Italie s'altèrent ; il eſt des villes où cette dégradation eſt preſque parvenue à ſon comble. Veniſe voit ſe dérober ſous une obſcurité profonde les chefs-d'œuvre des Titiens, des Veroneſes, des Tintorets, des Baſſans : Bologne voit, d'année en année, diſparoître le bel accord des tableaux des Carraches ; encore un ou deux ſiécles ; la correction, la fierté, la profondeur de cette aimable & ſavante école ne seront plus appréciables que par des récits toujours vagues, des deſcriptions ſouvent inexactes, des ſouvenirs à demi-effacés, des copies imparfaites, des eſtampes qui préſentent l'imitation de quelques parties, ſans pouvoir ſupléer à celles qu'il ne leur eſt point accordé de reproduire.

Quels moyens pourront donc ſoutenir les arts dans leurs révolutions, ou les faire promptement renaître, s'ils venoient à périr, victimes encore une fois de la barbarie ? les ſciences, les lettres ſe perpétueroient, parce que leurs productions multipliées par l'art de l'imprimerie, ſont répandues dans preſque toutes les parties de la terre, & que la barbarie ne pourroit les frapper toutes à la fois. Mais qui ſauveroit, qui reproduiroit la peinture ? La *moſaïque* ſeule peut rendre à cet art le même ſervice, que les connoiſſances humaines doivent à l'imprimerie, & lui aſſurer la même durée, la même perpétuité.

Il ne faut pas ſe diſſimuler cependant que les plus parfaites peintures modernes en *moſaïque* ne ſont que des copies. Mais les deſſins & les eſtampes par leſquels on ſe propoſe de multiplier & de conſerver les chefs-d'œuvre de l'art ne ſont auſſi que des copies,

avec la différence que celles de la *mosaïque* offrent le sistême du coloris, joint au sistême de la composition que conservent les estampes, & au caractère général du dessin qu'elles ne conservent pas aussi religieusement.

Dailleurs si l'on envisageoit une fois la *mosaïque* sous cet utile point de vue, les artistes jaloux de leur réputation dirigeroient eux-mêmes avec soin les parties les plus essentielles des ouvrages qu'on fait en ce genre d'après leurs tableaux; peut-être feroient-ils encore plus, & y mettroient-ils eux-mêmes la main, sur-tout pour assurer la justesse du trait & de l'expression. C'est ainsi qu'ils ne dédaignent pas de corriger les copies dessinées ou peintes que l'on fait d'après eux, de conduire les graveurs qui travaillent d'après leurs tableaux, & de faire sur les épreuves que ces artistes font tirer de leurs planches ébauchées, des retouches qui les guident dans la suite de leurs travaux.

D'habiles peintres vivans pourroient rendre ce bon office à la mémoire des grands maîtres qui ne sont plus, & dont les tableaux déjà dégradés menacent d'une prochaine & entière ruine. Il est temps d'apporter ce remède, déjà tardif, à l'entière destruction de tant de chefs-d'œuvre. Mais le zèle de quelques particuliers seroit impuissant à l'administrer; il faut l'attendre de quelque prince ami des arts, ou de quelque ministre curieux d'éternifer la gloire qu'ils procurent aux nations qui les ont vu fleurir dans leur sein. Ce projet étoit digne de Colbert, & l'on peut croire qu'il l'auroit adopté s'il en avoit connu l'importance.

Le cabinet du roi de France renferme des chefs-d'œuvre nombreux des plus grands maîtres de l'Italie : les palais, les temples conservent les plus beaux tableaux des plus célèbres maîtres français : tant de trésors sont-ils condamnés à périr bientôt, lorsqu'on possède le moyen de leur procurer une durée inaltérable, & de faire connoître leurs talens & leur génie à la postérité la plus reculée ?

Il faudroit qu'une fabrique, ou peut-être même une académie fût consacrée à cet objet. Pourquoi tant de jeunes gens qu'eux-mêmes, ou leurs parens, destinent à la peinture, mais que la nature plus puissante destine à n'y avoir jamais que des succès médiocres, ne se consacreroient-ils pas à immortaliser les chefs-d'œuvre des grands maîtres quand ils auroient enfin reconnu qu'eux-mêmes ne sont pas nés pour en produire ? pourquoi ne chercheroient-ils pas à immortaliser leurs noms en les plaçant à côté des artistes immortels. Pourquoi dédaigneroient-ils la gloire d'apprendre à la postérité que leurs talens lui ont conservé les talens des Raphaëls, des Titiens, des Poussins, des le Sueurs ? on voit tous les jours des élèves qui s'étoient destinés d'abord à la peinture, se consacrer ensuite à répandre par la gravure la gloire des grands maîtres ; pourquoi n'en verroit-on pas se consacrer de même à la *mosaïque* ?

Nous avons des manufactures dont l'objet est de reproduire en tapisseries les travaux des habiles peintres : mais les couleurs des tapisseries s'altèrent promptement ; les tapisseries elles-mêmes seront peut-être détruites par les vers, avant que le temps ait anéanti les tableaux qui leur ont servi de modèles : on consacre

de grandes sommes à des réproductions si fragiles; & l'on refuseroit des dépenses à peu près semblables à des réproductions qui doivent émousser la faulx du temps!

Voyez à Rome des tableaux du Dominiquin, du Ciro Feri, &c., décolorés, noircis, méconnoissables même pour les maîtres qui les ont faits : & voyez briller du plus bel éclat, dans la basilique de Saint-Pierre, les imitations en *mosaïque* de ces mêmes tableaux; reconnoissez toute l'importance de cet art conservateur, & confiez-lui le soin d'assurer pour toujours à la patrie le lustre qu'elle a reçu de la culture des arts. (*Article de M.* WATELET.)

RECHERCHES *historiques sur la peinture appellée* MOSAÏQUE.

Pline dit que les pavés peints & travaillés avec art sont venus des Grecs : qu'entr'autres celui de Pergame, qui étoit un bâtiment appellé *asarotos*, travaillé par Sosus, étoit le plus curieux. Ce mot d'*asarotos* veut dire qui n'a pas été balayé, & on lui donnoit ce nom, parce qu'on voyoit si industrieusement représentées sur ce pavé les miettes & les saletés qui tombent de la table, qu'il sembloit que ces objets fussent réels, & que les valets n'avoient pas eu le soin de bien balayer les chambres. Ce pavé étoit fait de petits coquillages, peints de diverses couleurs. L'on y admiroit une colombe qui buvoit, dont la tête portoit ombre sur l'eau.

Ensuite parurent les *mosaïques* que les Grecs nommoient *lithostrota*. Elles commencèrent à Rome sous Sylla qui en fit faire un pavé à Préneste, dans le tem-

ple de la fortune, environ 170 ans avant notre ére. Le mot *lithostroton*, signifie seulement, dans la force du grec, un pavé de pierres : mais on entendoit par là, ces pavés faits de petites pierres jointes & comme enchassées dans le ciment, représentant différentes figures par la variété de leurs couleurs & par leur arrangement. Quelque temps après on ne se contenta pas d'en faire pour des cours & pour des salles basses, mais on s'en servit dans les chambres ; & comme s'il eût été mal séant de fouler aux pieds des ouvrages si délicats, on en lambrissa les murailles des palais & des temples. Il semble même que Pline veuille dire, qu'on ne s'en servoit plus pour les pavés. *Pulsâ deinde ex humo pavimenta in cameras transiere è vitro.*

Neantmoins le grand nombre qu'on en trouve aux pavés faits dans les siécles postérieurs, me persuade qu'ils n'en ont pas absolument été bannis, mais que cette sorte de peinture fut employée plus ordinairement à d'autres ornemens ; comme entr'autres aux bâtimens appellés *musea*, qui représentoient des grottes naturelles. On donnoit à ces sortes de pavés le nom de *musea*, *musia*, & *musiva*, parce qu'on attribuoit aux muses les ouvrages ingénieux, & qu'on y représentoit les muses & les sciences. Nous avons même à Lyon l'église ancienne de saint-Irenée qui étoit toute pavée d'une *mosaïque*, où l'on voit encore dépeintes, la rhétorique, la logique, & la prudence.

Il se peut que les édifices publics destinés pour les assemblées des gens de lettres, appellés *musea*, fussent embellis de ces ouvrages, & il y avoit de ces musées en plusieurs endroits. Il y avoit dans Athenes une colline célèbre de ce nom, où fut enterré le poëte

poëte Musée, & à Trœzene, dans le Péloponese, un temple dédié aux muses appellé pour cela musée : il étoit destiné aux gens de lettres ; & Pitteus y avoit enseigné la rhétorique. Il avoit composé sur cet art un livre que Pausanias dit avoir lu.

Le terme de *mosaique* est venu du mot latin *musivum* ; &, suivant cette étymologie, il faudroit prononcer *musaïque* ; c'est à tort que quelques uns l'ont fait dériver de Moïse ou des Juifs. Saumaise, dans ses commentaires sur les six auteurs de l'histoire d'Auguste, ne veut pas que le mot *mosaique* soit pour les pavés, mais seulement pour les voutes, les lambris & les culs de lampes qu'on nommoit *absides* & qui en étoient très-souvent ornés ; quoiqu'il avoüe qu'il se fit aussi des pavés de *mosaique*, c'est-à-dire de petites pierres dont on représentoit différentes figures. Il fait voir que les Latins l'appeloient *tessellata opera* & les Grecs *psephologita* & *chondrobolia* du mot *chondros* qui signifie une petite pierre. Toutefois comme l'usage nous autorise à donner le nom de *mosaïque* aux pavés, aussi bien qu'aux lambris des ouvrages en *mosaïque*, nous nous en servirons sans scrupule.

Perrault, dans son docte commentaire sur Vitruve, distingue très-bien les pavés de pièces rapportées que Vitruve appelle *pavimenta sectilia* d'avec la *mosaique* ; car il est certain, dit-il, que les pièces dont la *mosaïque* étoit faite, devoient être cubiques, ou approchantes de la figure cubique, afin qu'elles se joignissent parfaitement l'une contre l'autre, comme les points de la tapisserie à l'aiguille, & qu'elles pussent

imiter toutes les figures & les nuances de la peinture; chaque petite pierre n'ayant qu'une couleur.

Mais cela ne convient pas à l'ouvrage de pièces rapportées, pour lequel on choisit des pierres qui aient naturellement les nuances & les couleurs dont on a besoin, ensorte qu'une même pierre a tout ensemble & l'ombre & le jour, ce qui fait qu'on les taille de différentes figures suivant le dessin qu'on veut exécuter; c'est en cela que consiste l'essence du *pavimentum sectile*. C'est de cette manière qu'est fait un très-beau pavé de pièces rapportées de marbre dans le dôme de Sienne; & c'est de la même façon qu'on fait présentement à Paris, aux Gobelins, des tables de pièces rapportées de marbre, de lapis lazzuli, de jaspe & de plusieurs autres pierres précieuses.

Suetone, dans la vie de Jules-César, parle de ces deux sortes de pavés, que Jules-César faisoit porter avec lui à l'armée, pour les faire promptement accommoder dans sa tente. *In expeditionibus tessellata & sectilia circumtulisse.* Sur quoi on peut consulter le commentaire de Casaubon, qui fait plusieurs remarques curieuses sur ces pavés, & sur leurs noms grecs & latins. Il en fait une entr'autres sur le mot *lithostroton*, qui est le lieu ou fut mené Jesus-Christ pour être jugé par Pilate. Ce mot signifioit un pavé de pierres taillées ou rapportées, tel qu'étoit la salle du tribunal que les Juifs appelloient en leur langue *gabbata*.

On trouve de ces pavés de marqueterie presque dans toutes les villes anciennes, & particulièrement dans celles qui ont été des colonies romaines. Mais

on prend rarement le ſoin de les conſerver dans leur entier.

En 1677 dans Avanches qui eſt une des plus anciennes villes des Suiſſes, on en trouva un, où il y avoit pluſieurs figures d'oiſeaux & des compartimens, avec ces lettres écrites dans le milieu :

POMPEIANO ET AVITO
COSS. KAL. IAN.

Ce qui marquoit que ce lieu, où apparemment il y avoit eu quelque temple, avoit été dédié un premier jour de janvier, ſous le conſulat de Pompeianus & d'Avitus qui entrerent en charge l'année de notre ére 210 & de la fondation de Rome, 961 ſelon les faſtes du capitole. Mais ce pavé a été tout gâté, &, ſans le ſoin de quelques curieux, on en auroit même perdu le ſouvenir.

Berger, dans ſon hiſtoire des grands chemins, décrit un pavé de *moſaïque* qui eſt dans l'égliſe du monaſtère de Saint-Remi de Reims, où ſe trouve la Sainte-Ampoule.... &c...

Jean Poldo Dalbenas, dans ſes antiquités de Niſmes, fait mention d'un pavé de *moſaique* qui ſe voyoit de ſon temps dans l'égliſe cathédrale de Niſmes, & qui repreſentoit des figures d'arbres, d'oiſeaux & d'autres animaux, de même qu'un autre qu'on avoit tranſporté de Saint-Gilles proche de Niſmes à Fontainebleau; ce qui l'oblige à parler aſſez au long de ces ſortes de pavés. Il dit qu'on les appelle en France *moſaïque*, ou *muſaïque*, ſe ſervant indifféremment de ces deux mots ſelon l'uſage de ſon temps. Il remarque, que

dans le code livre X. titre de *excusat. artif.* Les empereurs Theodose & Valentinien dispensoient des charges publiques les ouvriers de *mosaïque*, *musivarios:* que Ciceron, dans son Brutus, parlant du style de Marcus Calidius, dit que ses expressions étoient composées & rangées comme les petits quarrés de l'ouvrage vermiculé.

Les *mosaïques* devinrent si communes à Rome, que les Papes en firent faire dans une grande partie des églises, comme nous l'apprend le bibliothécaire Anastase : il dit que Léon IV en fit faire dans l'église de Saint-Pierre, Sergius II dans celle de Saint-Martin, Grégoire IV dans celle de Latran; & que ces *mosaïques* étoient dorées en quelques endroits, comme on en voit encore en Italie : c'est ce qui fait une des beautés de l'église de Saint-Marc à Venise.

Spartien, dans la vie de Pessennius Niger, dit que cet empereur, n'étant encore que particulier, étoit si particulièrement aimé de Commode qu'il étoit peint dans les jardins commodiens entre les amis de Commode, dans une voute de *mosaïque*, portant en procession les mystères d'Iris : *in porticu curva pictum de musivo.*

Voici une inscription que le cardinal de Medicis a fait apporter de la côte d'Afrique proche Tunis, à Florence, & qui parle d'une *mosaïque* dont une voute étoit embellie.

...... ATA PECUNIA PERFECIT.
ET DEDICAVIT ET OB DEDICATIONEM.
PUGILUM CERTAMINA EDIDIT.
ET DECURIONIBUS

SPORTULAS ET POPULO GYMNASIUM EPULUM DEDIT.
ET HOC AMPLIUS PRO SUA LIBERITATE CAMERAM
SUPER POSUIT ET OPERE MUSEO EXORNAVIT.
...CUM...ARÉIS...FELICE ET RUFINO
...DED...OB. QUAM DEDICAT.
EPUL. DEC. ET POPULO FRUM. DED..

Cette inſcription fait mention de quelque bâtiment pour la dédicace duquel on avoit donné des combats de lutteurs, des préſens aux décurions, & un feſtin au peuple : & à cet édifice on avoit ajoûté une voute ornée de *moſaïque* ſous le conſulat de Félix & Rufinus.

Il y a apparence que ces *moſaïques* étoient communes à Lyon ; car on marque que dans l'égliſe d'Enay tout le pavé près de l'autel étoit en *moſaïque*. Le pape Paſcal II. qui rebâtit cette égliſe, y eſt repréſenté avec ce vers :

Hanc ædem ſacram Paſcalis Papa dicavit.

avec quatre autres vers ſur la révérence qu'on doit avoir en approchant de l'autel. Toute l'égliſe de Saint-Irenée en étoit auſſi pavée, & l'ouvrage même en eſt aſſez groſſier & ne peut gueres être plus ancien que celui d'Enay ; c'eſt-à-dire, environ du dixième ſiécle. On en a trouvé encore ailleurs des fragmens, particuliérement du côté de Fourviére qui a été l'endroit de la ville le plus habité.

Celle dont je vais parler fut trouvée en l'année 1676. dans la vigne de Mr. Caſſaire à Lyon.

Le pavé qui eſt reſté entier long d'environ 20 pieds.

& large de 10, eſt tout orné de cette *moſaïque* à carreaux & compartimens différens & fort ingénieux : dans le milieu eſt un quarré d'environ trois pieds de haut & quatre de large, où eſt repréſenté un grouppe de quatre figures.

Il eſt facile de voir par les pièces qu'on a rompües de ce pavé, qu'on faiſoit une couche épaiſſe de deux travers de doigtou environ, avec un ſtuc fait de chaux & de poudre de marbre dans lequel on enchaſſoit & rangeoit de petites pierres, ou de petits marbres, taillés en quarrés longs; environ la moitié de leur longueur étoit enchaſſée dans le ciment, comme les dents dans la machoire. Pour y repréſenter les figures qu'on vouloit, ceux qui y travailloient devoient entendre parfaitement le deſſin & choiſir des pierres de différentes couleurs, comme blanc, rouge, noir, & griſâtre, pour faire les couleurs, & les ombres ſelon leur diſpoſition.

Ces couleurs étant naturelles, le temps ne pouvoit les effacer : en effet, celles que l'on trouve à préſent n'ont rien perdu de leur couleur, ni de leur vivacité.

Felibien dans ſon livre intitulé principes d'architecture, ſculpture, & peinture, parle de la pratique de cette façon de peindre.

Il eſt à remarquer que des ſatyres étoient ſouvent repréſentés dans les *moſaïques* payennes; ce qu'on peut inférer de ces vers de Nilus, *epigramm. liv.* 4.

Πως ε'κ λιθου α'λλοθεν α'λλης
Συμφερτος γενομην ε'ξαπινης σατυρος.

C'eſt-à-dire, » comment eſt-il poſſible que de

» plusieurs pierres jointes ensemble je sois devenu si » promptement un satyre » ? Il faut que ce pavé ait été fait du temps que les Romains étoient maîtres de cette ville, & qu'ils étoient encore Payens, puisque leurs Dieux y sont représentés. La belle manière & la beauté du dessin me font croire qu'il a été fait dans le premier ou second siècle de notre ére, & ce pouvoit être un salon de quelque maison d'une personne de qualité, plutôt que d'un temple dédié à ces divinités; car il semble que dans un de leurs temples on n'auroit pas représenté sur le pavé, des Dieux qui auroient pû être foulés aux pieds par ceux qui seroient venus pour les adorer : on les auroit plutôt placés dans le chœur ou sur les autels, pour y être exposés aux yeux de tous ceux qui les visiteroient.

Voici quelques inscriptions dans les quelles il est fait mention de pavés vraisemblablement de *mosaïque*.

à Rome.

SILVANO ET MERCURIO
SACRUM
TI. CLAUDIUS EPICTETUS
ET CLAUDIA HEROIS
EX VOTO. L. M.
AR. ET PAVIMENT. S. P. REST.

C'est une inscription consacrée à Silvain & à Mercure par Tiberius Claudius Epictetus & par Claudia Herois qui avoient remis sur pied à leurs dépens un autel avec un pavé, pour s'aquitter d'un vœu qu'ils avoient fait.

Il y a apparence que le pavé dont il est parlé dans

cette inscription étoit un pavé de *mosaïque*, ou des pièces rapportées; car autrement on n'auroit pas fait mention d'un simple pavé dont les frais n'eussent pas mérité qu'on en eût parlé. C'est dans ce sens que Cicéron dit simplement que le portique de sa maison étoit pavé.

Gualtherus, dans ses inscriptions de la Sicile, en rapporte une qui se lit sur un pavé de *mosaïque* d'une église de Syracuse, où il est dit qu'un certain Cneus Octavius avoit refait le pavé, & tout le temple dédié autrefois à Vénus.

En voici une qui est à Florence & qui y a été apportée d'Afrique, il y est fait mention d'un ouvrage appellé *opus albarium*.

G....STAE SACRUM
Aurelii MAXIMI MEDICI ET L. AVRELII VERI
AUG. ARMENIACI PARTH.
*Tem*PLUM CUM ARCU ET PORTICIBUS ET OSTIIS
ET OPERE ALBARI A FUND.

On peut probablement suppléer la première ligne, où il manque quelques caractères, *Junoni Augustæ sacrum* ou *Dianæ* ou *Veneri Augustæ sacrum*, mais ce qu'on en peut dire de certain, c'est que cette inscription étoit pour quelque temple bâti du temps & apparemment de l'ordre des empereurs Marc Aurele & Lucius Verus qui portoient les titres de très-grands, de Mediques, d'Armeniaques & de Parthiques : ce temple ayant été érigé depuis les fondemens avec une arcade, des portiques, & des portes, le tout blanchi & enduit de chaux : car c'est ce que signifie dans

Vitruve & dans Pline *opus albarium* ou *albare* comme il eſt ici nommé.

L'inſcription ſuivante a été trouvée à Langres.

OPUS QUADRATARIUM
AUGURIUS CATULLINUS
URSAR. D. S. F. D.

Opus quadratarium, dans une ſignification étendue, ne ſignifie qu'un ouvrage de pierres quarrées, comme dans Sidonius Apollinaris & dans d'autres auteurs. *Quadratarii* ne ſe prend ordinairement que pour des tailleurs de pierre, qui la taillent & la poliſſent : mais il s'emploie quelquefois pour des ouvrages de *moſaïque*, comme apparemment dans cette inſcription & dans ce paſſage de Leo Oſtienſis livre 3. ch. 29.

Artifices deſtinat peritos in arte muſaria & quadraturâ, ex quibus videlicet, alii abſidem, arcum atque veſtibulum majoris baſilicæ muſivo comerent : alii vero totius eccleſiæ pavimentum diverſorum lapidum varietate conſternerent : où l'on voit que cet auteur appelle *ars muſaria*, l'art de la *moſaïque* pour les murailles & les voutes, & *quadratura* celle que l'on employoit aux pavés. (*Article extrait des recherches curieuſes d'antiquités de* SPON. *diſſ.* 2.)

MOULE, (ſub. maſc.) Terme de ſculpture. On appelle généralement de ce nom tout inſtrument qui ſert à donner la forme à quelqu'ouvrage. Le *moule*, en ſculpture, ſert à répèter & à multiplier en cire, en plâtre, en bronze, une ſtatue ou un modèle.

Pour répèter en cire ou en plâtre un modèle ou une ſtatue, on n'a beſoin que d'un ſeul *moule*, & on le fait de plâtre.

Pour fondre en bronze un ouvrage de ſculpture, on a beſoin de deux *moules*.

Le premier eſt de plâtre. On le fait de pluſieurs aſſiſes, ſuivant la hauteur de l'ouvrage. On obſerve que les jointures ſe rencontrent aux endroits où il y a moins de détails, pour qu'il ſoit enſuite plus aiſé de réparer les balevres; c'eſt ainſi qu'on appelle les coutures qui ſe trouvent aux différens joints du *moule*. Il ſert à mouler l'ouvrage en cire.

Le ſecond *moule* eſt celui de potée, qui eſt compoſé de terre, de fiente de cheval, de creuſet blanc & de terre rouge. Il s'applique ſur la cire quand elle eſt bien réparée. C'eſt dans ce *moule*, qu'après la fuſion des cires, on fait couler le bronze. Voyez l'article FONTE.

MOULER, (verb. act.) On ſe ſert, pour *mouler*, du meilleur plâtre. A Paris, on préfère celui des carrières de Montmartre. On le prend tel qu'il fort du fourneau, on le bat, on le paſſe au tamis de ſoie, & on le délaye plus ou moins dans l'eau, ſuivant la fluidité qu'on veut lui donner.

Mais, avant que de l'employer, il faut avoir diſpoſé le modèle ou la figure à recevoir le *moule*. Si ce n'eſt qu'une médaille ou un ornement de bas-relief, on ſe contente d'en imbiber d'huile toutes les parties, au moyen d'un pinceau; puis on jette deſſus le plâtre, qui en prend exactement l'empreinte & qui forme ce qu'on appelle un *moule*.

Mais si c'est une figure de ronde-bosse qu'on veuille *mouler*, il faut prendre d'autres précautions. On revêt la figure de plusieurs pièces, en commençant par le bas. Ce revêtement se fait par assises, dont la première sera, par exemple, depuis les pieds jusqu'aux genoux. Mais cela dépend de la grandeur du modèle; car quand les pièces sont trop grandes, le plâtre se tourmente. Ainsi, dans une grande figure, depuis les pieds jusqu'aux genoux, il y aura plusieurs assises. Au-dessus de la première, on en établit une seconde, dont les pièces sont toujours proportionnées à la grandeur de la figure, & on continue ainsi jusqu'aux épaules, sur lesquelles on fait la dernière assise qui comprend la tête.

Il faut remarquer que si c'est un ouvrage composé de grandes parties dans lesquelles il y ait peu de détails, & dont les pièces qui forment le *moule*, étant assez grandes, puissent se dépareiller aisément, elles n'ont pas besoin des revêtemens ou enveloppes, qu'on nomme chappes. Mais s'il s'agit de figures drapées, ou d'ouvrages chargés d'ornemens qui offrent beaucoup de détails, & qui, pour être dépouillés avec facilité, forcent à multiplier les petites pièces, il faut alors faire de grandes chappes; c'est-à-dire, revêtir toutes ces petites pièces avec d'autre plâtre par grands morceaux, & huiler tant les grandes que les petites pièces, par dessus, & dans les joints, afin qu'elles ne s'attachent pas les unes aux autres.

On dispose les grandes pièces ou chappes, de façon que chacune d'elles en renferme plusieurs petites, auxquelles on attache de petits anneaux de fer pour servir à les dépouiller plus facilement, & à les faire

tenir dans les chappes, par le moyen de petites cordes ou ficelles qu'on attache aux anneaux, & qu'on passe dans les chappes. On marque aussi les grandes & les petites pièces par des chiffres, par des lettres & avec des entailles, pour les reconnoître & ne se pas tromper ou perdre du temps quand il faudra les rassembler.

Quand le creux ou moule de plâtre est fait, on le laisse reposer jusqu'à ce qu'il soit sec, & quand on veut s'en servir, on en imbibe d'huile toutes les parties. On les rassemble les unes & les autres, chacune en sa place, puis on couvre le moule de sa chappe, s'il en a une. Alors on y jette le plâtre, d'une consistance assez humide pour qu'il puisse s'introduire dans les parties les plus délicates du moule; ce à quoi on peut aider en balancant un peu le moule, lorsque la proportion le permet. Quand on y a jetté à discrétion une certaine quantité de plâtre, on achève de le remplir. Il faut attendre, pour ôter la chappe, ou le moule, que le plâtre soit sec; alors on enleve toutes les parties l'une après l'autre, & l'on découvre la figure moulée. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

MOULEUR, (subst. masc.) Ouvrier qui moule des ouvrages de sculpture.

MOUVEMENT (subst. masc.) Lorsque les poëtes ont parlé de l'art, il nous ont toujours représenté ses chefs-d'œuvre pleins de vie & de *mouvement*. Telle est dans l'iliade la cizelure du bouclier d'Achile. Ce

font partout des tableaux animés... (a) *Toutes ces figures*, dit ce poëte des peintres en décrivant une bataille, *se mêlent & combattent comme si c'étoient des hommes vivans, & on leur voit entrainer leurs ennemis morts pour se parer de leurs dépouilles.* Plus loin il peint une récolte de bleds : *des moissonneurs y mettent la faucille, les poignées d'épis tombent le long des sillons ; trois hommes sont occupés à les attacher en gerbes & à les lier, & de jeunes enfans les suivent pour leur en porter continuellement des brassées.* C'est ainsi que tout paroît en action dans le magnifique ouvrage de Vulcain.

Virgile, imitateur d'Homere, nous décrit-il les bas-reliefs du bouclier d'Énée ; tout est aussi en *mouvement* : en parlant des flottes d'Auguste & d'Antoine.

Alta petunt : pelago credas innare revulsas.
Cycladas, aut montes concurrere montibus altos.
Virgil. Æn. L. 8.

Enfin Voltaire, cet esprit adroit, qui a su si bien intéresser en puisant sa Henriade dans ces deux sources antiques, dit en parlant du siècle de Louis XIV.

La toile est animée, & le marbre y respire.

Le *mouvement* est donc un attribut essentiel à tous les ouvrages de l'art. On l'obtient, sans qu'il soit nécessaire que le sujet soit vif & animé. Ainsi la sculpture, par une disposition générale qui soit juste & expressive, par le jeu des plans soit dans l'ensemble soit dans les détails, enfin par les effets que la lumière

---

(1) Iliade, liv. 18, traduct. de Me. Dacier.

peut produire sur l'ouvrage, donne la vie & le mouvement même à une figure dont l'attitude est celle de la tranquillité. En peinture, les effets du clair-obscur, la variété & l'étendue des plans, la diversité des couleurs, les ressources innombrables de la perspective, sont autant de moyens de répandre le *mouvement* sur une ou plusieurs figures tranquilles, comme dans les sujets où elles sont en fort grand nombre & très animées. Ainsi tout est en *mouvement* dans le tableau appellé le testament d'Eudamidas du Poussin, comme dans ceux où les actions sont les plus vives. Des artistes comme Claude Lorrain, comme Salvator Rosa, donnent du *mouvement* au calme comme à la tempête. Un simple buste du Titien est plein de vie; une tête de Van-Dick ou de Rembrandt saille & vient au spectateur: parce qu'à la justesse des formes, ces peintres ont réuni le choix & le piquant des lumières & des ombres, & que la vérité du trait, la propriété du *mouvement*, & la vigueur du coloris font respirer les copies de la nature faites par le Titien.

La souplesse & la variété des *tailles* sont les moyens par lesquels les maîtres du burin animent leurs estampes. Et c'est par le vif sentiment des formes & la vigueur des masses que Callot, Visscher, Van-Dick & autres ont donné la vie & le *mouvement* à tout ce qui est sorti de leurs pointes.

Telle est l'idée qu'on doit avoir du *mouvement* dans les beaux-arts; telles sont les pratiques générales qu'ils emploient pour produire un effet dont le but est d'attirer & de fixer le spectateur. Entrons dans quelques détails sur cette matière.

Le plus grand & le plus sûr moyen de donner de la

vie à un ouvrage, c'eſt d'en diſpoſer tous les objets avec juſteſſe. C'eſt pourquoi dans un ſujet pathétique, tel que le ſacrifice d'Iphigénie, ſi, à l'aſpect de Diane protectrice, on préſentoit les acteurs principaux dans les plus violens *mouvemens* de ſurpriſe; ſi les prêtres étoient eux-mêmes dans l'action la plus vive; ſi les jeunes miniſtres des autels étoient renverſés avec les inſtrumens du ſacrifice; (& c'eſt ainſi que l'a fait Gerard Layreſſe;) ſi dans une ſcène de martyre on montroit, comme l'a fait Brebiette, les bourreaux jettés à terre, & tous les aſſiſtans culbutés à la vue de l'Ange porteur de la couronne céleſte : alors cette fureur de donner du *mouvement*, bien loin d'intéreſſer le ſpectateur, le rendroit de glace ou même l'indiſpoſeroit contre l'ouvrage. Tout ce qui paſſe la ligne du vrai, eſt un contre-ſens; il n'eſt perſonne qui lui puiſſe accorder une véritable eſtime.

Non ſeulement les ſujets ſimples ou pathétiques veulent être exprimés par des actions ménagées; mais il y a encore une meſure à garder dans les ſujets les plus véhémens : enfin il y a une gradation à obſerver, ſans laquelle ce qu'on nomme *mouvement* eſt ſans effet.

Le martyre de S. André par le Dominiquin eſt un bel exemple de cette gradation toujours miſe en pratique par les grands-maîtres. On y voit placé dans les entrecollonemens, le peuple, ſpectateur aſſez paiſible; les grouppes repouſſés par les gardes ont plus de *mouvemens*; l'attitude froidement cruelle du juge, l'état violent du Saint ſupplicié, enſuite tous les efforts, les jouiſſances mêmes de la barbarie manifeſtés dans les attitudes des bourreaux, ſont autant de degrés par leſquels le grand homme eſt parvenu à produire le

mouvement le plus intéressant. Dans la bataille de Constantin par Raphaël, l'attitude noble, fiere, & grave du héros, le spectacle simple & touchant de ce pere occupé à soulever le corps de son fils, hélas ! déjà mort, l'attitude de Maxence dont le désespoir & la rage sont plus exprimés par les traits du visage & quelques parties de détails que par le *mouvement* général de la figure de ce malheureux roi, sont autant de repos qui, en convenant aux personnages divers, mettent en valeur les grouppes animés par la fureur & l'acharnement du combat. Notre illustre Poussin a donné un exemple piquant de la gradation du *mouvement* dans ce paysage si connu où il peint un homme enveloppé d'un énorme serpent. Ce spectacle inspire l'horreur dans divers degrés, aux diverses figures du tableau; chacune en reçoit une portion suivant sa distance du lieu de la scêne effrayante, & quoiqu'assez éloignées entr'elles, elles se communiquent l'effroi comme par écho. L'opposition qui existe entre les *mouvemens* de tous les êtres animés de la scêne, & la sévérité du site unie à la simplicité de ses masses, ajoute encore au puissant intérêt de cet admirable ouvrage, & à l'effet de la gradation dans les *mouvemens*.

Ce principe, observé dans une figure seule, lui communique le même degré de vie que l'art fait répandre dans les scênes les plus compliquées : il donne le *mouvement* à la figure la plus tranquille & la plus enveloppée, comme à celle dont tous les muscles seroient apparens, & dans la plus vive action.

On voit des statues entourées de draperies volantes; & parce que les *mouvemens* sont sans but & sans repos, ces figures paroissent bien ce qu'elles sont, je veux dire, de

de marbre. Mais au contraire, la figure assise appellée Agrippine, celle qu'on nomme la vestale, dont nous avons aux Tuileries une si belle copie par le Gros, font toutes deux oublier la matière dont elles sont faites, & en les regardant, on est tenté de chercher à pénétrer les idées qui les occupent. La simplicité des vêtemens, la marche aisée & naturelle des plis, leurs détails, toujours proportionnés aux diverses formes qu'ils couvrent, & caractérisant avec sentiment la nature de l'étoffe, sont les moyens d'offrir le *mouvement* dans une figure en action, & d'en montrer la possibilité dans la figure la plus tranquille.

Dans l'intention de donner du *mouvement* à ses tableaux, qu'on n'écoute pas surtout les systêmes perfides, dont les termes sont : *contrastes*, *oppositions*, *chaleur*, &c, &c, &c : il n'y a point de méthode unique, point de choix défini pour rendre la nature. Si l'on veut intéresser par le *mouvement*, la pensée des actions de chaque figure doit amener celle de leurs attitudes. C'est ainsi que les artistes antiques ont également excellé dans tous les *mouvemens*, depuis celui qu'ils ont donné à la figure du gladiateur, jusqu'à celles de la Cléopâtre, de l'Hermaphrodite, & du Sénèque, dont les deux jambes sont rapprochées & dans un bassin ; j'oserois même dire jusqu'à celle du terme égyptien.

Les artistes décèlent ordinairement le genre de leurs talens, par l'espèce de *mouvement* particulier que chacun d'eux donne à ses figures. C'est par cet endroit qu'ils se peignent & se caractérisent le plus particulièrement dans leurs ouvrages, du côté du dessin. Ainsi le sublime Michel-Ange s'est élevé, pour ainsi dire,

au-dessus des génies humains, par la manière fière & terrible avec laquelle il a fait mouvoir ses savantes figures. C'est par cette simplicité naïve, cette précision des *mouvemens* les plus doux, & en même tems les plus vrais, que l'Albane seul a mérité le nom de peintre des grâces. Enfin, c'est par la justesse des *mouvemens* que le divin Raphaël a su caractériser toutes les actions de l'homme : par le choix exquis de ses attitudes, il a exprimé avec une étonnante vérité les passions depuis les plus vehémentes jusqu'aux plus tranquilles. La facilité merveilleuse avec laquelle il a su, dans cette partie, soumettre l'art à toutes les nuances de la nature, ne lui fera sans doute jamais rencontrer d'égal.

Si l'on entend par *mouvement*, l'art de donner à la figure humaine l'attitude nécessaire pour qu'elle ne tombe pas, & que le centre de gravité soit placé de manière que la figure puisse se soutenir aisément alors le sens du mot *mouvement* est autre que celui que nous avons traité dans cet article, & l'on doit en trouver l'explication au mot *pondération*, qui est l'expression technique. Les regles de la *pondération* sont immuables & géométriques ; celles du *mouvement*, au contraire, se puisent dans le bon goût, le génie, & surtout le jugement de l'artiste. *Léon-Baptiste Alberti*, *Léonard de Vinci*, ont savamment traité des loix de l'équilibre par rapport aux *mouvemens* du corps humain ; c'est surtout dans leurs ouvrages qu'on trouvera tout ce qu'il faut apprendre sur cette partie élémentaire du dessin. (*Article de M.* Robin.)

MOUVEMENS, *résultans de la situation de l'esprit.*

Je n'examinerai point en particulier tous les *mouvemens* que l'esprit fait faire au corps ; c'est au peintre à étudier avec grand soin les tempéramens, & les diverses inclinations des hommes, afin que sachant les effets qu'elles produisent, il ait moins de peine à les comprendre sur le naturel. Il faut qu'il connoisse d'avance comme l'air des visages change selon la diversité des pensées qui occupent l'esprit, les passions qui l'agitent, la qualité des humeurs qui dominent ; les accidens auxquels les hommes sont sujets, soit dans le travail, soit dans le repos, soit dans la santé, soit dans la maladie. Il doit considérer les principaux endroits où ces *mouvemens* paroissent le plus sur le visage.

C'est cette science qui donne la vie aux ouvrages de l'art. Raphaël l'a possédée si parfaitement, que l'on voit sur le visage de toutes ses figures ce qu'elles semblent avoir dans l'esprit.

Pour les *mouvemens* du corps, engendrés par les fortes passions de l'ame, le peintre ne sauroit jamais les mieux apprendre qu'en considérant le naturel. Si par hasard il se rencontre dans un lieu où des gens se battent, c'est là qu'il peut voir tous les effets de la colère, & qu'il peut examiner de quelle sorte un homme en cet état a le visage composé, & toutes les parties de son corps disposées, selon l'agitation de son esprit. Il remarquera les actions différentes de ceux qui sont présens, qui les regardent, ou qui tâchent de les séparer. Il verra la différence qu'il y a entre les *mouvemens* des jeunes hommes & ceux des gens agés ; il pourra voir des femmes affligées, des

enfans épouvantés, des gens qui, paſſant leur chemin, s'arrêtent, différemment affectés du ſpectacle dont ils ſont témoins.

Si l'on veut imiter les maîtres de l'art, les Raphaëls, les Jules-Romains, les Polidores, & ceux de leur école, non-ſeulement on évitera tous les *mouvemens* forcés qui fatiguent les yeux, mais on prendra ceux qui ſont les plus naturels. Pour y parvenir, on les étudiera dans toutes ſortes de perſonnes, en conſidérant de quelle manière elles font leurs actions différemment les unes des autres, ſoit qu'elles agiſſent ou qu'elles ſouffrent. En effet, il eſt certain que la colère paroît autrement exprimée ſur le viſage d'un homme diſtingué que ſur celui d'un payſan; qu'une reine s'afflige d'une autre manière qu'une villageoiſe; & que, dans tous les *mouvemens* du corps, auſſi bien que dans ceux de l'eſprit, il doit y avoir de la différence ſuivant les perſonnes que l'on peint.

Le Pouſſin a peint l'épouſe de Germanicus d'une manière convenable à la grandeur & à la généroſité d'une princeſſe qui voit mourir ſon époux. S'il eût repréſenté une payſanne touchée d'une ſemblable douleur, il l'auroit peinte plus déſeſpérée, parce que le ſimple peuple qui ne prévoit jamais les maux, s'abandonne au déſeſpoir quand ils arrivent; mais la douleur des perſonnes d'une haute condition & d'un eſprit élevé, eſt toujours accompagnée de bienſéance, & ne montre point d'emportement.

Le peintre qui aura remarqué la différence qui ſe rencontre dans les *mouvemens* des hommes, ſelon leur qualité, conſidérera celle qui ſe trouve dans les différens âges. Il obſervera de quelle manière les enfans

exprіment, par leurs petites actions, les passions de leurs ames, comme ils s'abandonnent à la joie dans leurs jeux & dans leurs divertissemens. Le Titien a peint dans un tableau plusieurs Amours, & l'on peut remarquer comme il a exprimé la promptitude de leurs *mouvemens* & la légèreté de leurs gestes. Il faut encore prendre garde qu'ils sont ordinairement timides en présence des personnes âgées, faciles à pleurer pour les moindres déplaisirs, & dès qu'ils souffrent quelque douleur.

Les jeunes filles doivent être modestes & gracieuses; toutes leurs actions plutôt tranquilles qu'agitées.

Quant aux jeunes hommes, il faut les réprésenter avec des *mouvemens* plus vifs, qui marquent la promptitude de l'esprit, la liberté & la force du corps. Dans les hommes faits, les *mouvemens* doivent être plus fermes & plus posés, les attitudes douces, l'action des bras & des jambes marquant de la force & de la facilité. Léonard de Vinci observe que les vieilles femmes doivent paroître audacieuses & promptes; qu'il doit y avoir dans leur action quelque chose d'extraordinairement animé; mais que ces expressions doivent être sur leurs visages, & dans leurs bras & leurs mains, plutôt que dans leurs jambes. Les vieillards au contraire seront peints avec des *mouvemens* lents & tardifs. Il faut qu'il paroisse dans leurs membres une foiblesse & une lassitude, ensorte que non-seulement ils soient ordinairement posés sur leurs deux pieds, mais encore appuyés sur quelque chose qui les soutienne.

Ce n'est pas seulement dans les hommes & dans les femmes qu'un peintre doit observer les actions

& les *mouvemens* ; il faut qu'il étudie encore ceux des animaux, pour les représenter conformément à leurs espèces. Et comme la partie la plus élevée de ceux qui ont quatre pieds, reçoit beaucoup de changement lorsqu'ils marchent, à cause de l'agitation des quatre jambes, il doit prendre garde que ce changement est d'autant plus considérable que l'animal est plus grand.

Il doit considérer encore le *mouvement* des choses inanimées, comme des arbres dont les branches, étant agitées par le vent, font divers tours, & se ployent en plusieurs manieres, selon qu'elles sont poussées tantôt d'un côté, & tantôt d'un autre, quelquefois se renversant en arrière contre le tronc, & d'autres fois se jettant en-dehors, & se baissant vers la terre. Les plis des draperies ont presque les mêmes agitations; car comme il sort diverses branches d'un arbre, de même il sort d'un vêtement plusieurs plis qui se répandent & se jettent en différentes manières, selon que le vent, ou le *mouvement* du corps les agite.

Je ne puis m'empêcher de répéter encore que tous ces divers *mouvemens* doivent être représentés doux, modérés & agréables, aussi bien que ceux des figures, ensorte qu'ils se fassent moins admirer par le travail & le soin qu'on aura pris à les bien finir, que par la grace & la facilité qui doit y paroître. Et comme les habits sont ordinairement pesans & tendent vers la terre, il faut, quand on veut faire jouer les plis, qu'il y ait dans la personne qui les porte un *mouvement* plus fort, ou bien un vent qui les agite & les soulève : mais il faut que ce vent souffle également sur toutes les autres figures du ta-

bleau, quand elles font dans un lieu propre à le recevoir. (*Article extrait de* Felibien).

MOYENS, (subst. masc.) Faire qu'un seul plan représente un grand nombre de plans multipliés, qu'un petit nombre de couleurs expriment toutes les couleurs de la nature, que ce qui est plat semble s'arrondir, qu'une substance dure offre la mollesse des chairs, le moëlleux des étoffes, la liquidité des eaux, la fluidité de l'air, &c. c'est produire de grands effets par des *moyens* disproportionnés; & c'est cette disproportion des *moyens* & de leur produit qui contribue beaucoup aux plaisirs des spectateurs.

Il ne suffit donc pas que la nature soit parfaitement imitée, il faut encore que cette imitation, pour nous plaire, soit produite par des *moyens* dont on n'auroit point attendu de si grands effets. Les ouvrages en cire offrent assurément une imitation plus exacte de la nature que ne peut le faire la peinture; cependant ils plaisent beaucoup moins. De la sculpture peinte fait un illusion plus parfaite que celle qui conserve la couleur de la pierre, & cependant elle cause une impression moins agréable. Ces exemples prouvent que ce n'est point parce qu'une imitation produit une illusion plus complette, & approche davantage de la vérité qu'elle a droit de nous plaire, mais parce que ses effets sont produits par des *moyens* dont on ne devoit pas attendre de si beaux résultats. Si les *moyens* sont grossiers, peu industrieux, ou même seulement trop faciles, leur produit ne nous cause aucune surprise : pour nous plaire, il faut nous étonner. (*Article de M.* Levesque.)

& les *mouvemens* ; il faut qu'il étudie encore ceux des animaux, pour les répreſenter conformément à leurs eſpèces. Et comme la partie la plus élevée de ceux qui ont quatre pieds, reçoit beaucoup de changement lorſqu'ils marchent, à cauſe de l'agitation des quatre jambes, il doit prendre garde que ce changement eſt d'autant plus conſidérable que l'animal eſt plus grand.

Il doit conſidérer encore le *mouvement* des choſes inanimées, comme des arbres dont les branches, étant agitées par le vent, font divers tours, & ſe ployent en pluſieurs manieres, ſelon qu'elles ſont pouſſées tantôt d'un côté, & tantôt d'un autre, quelquefois ſe renverſant en arrière contre le tronc, & d'autres fois ſe jettant en-dehors, & ſe baiſſant vers la terre. Les plis des draperies ont preſque les mêmes agitations; car comme il ſort diverſes branches d'un arbre, de même il ſort d'un vêtement pluſieurs plis qui ſe répandent & ſe jettent en différentes manières, ſelon que le vent, ou le *mouvement* du corps les agite.

Je ne puis m'empêcher de répéter encore que tous ces divers *mouvemens* doivent être repréſentés doux, modérés & agréables, auſſi bien que ceux des figures, enſorte qu'ils ſe faſſent moins admirer par le travail & le ſoin qu'on aura pris à les bien finir, que par la grace & la facilité qui doit y paroître. Et comme les habits ſont ordinairement peſans & tendent vers la terre, il faut, quand on veut faire jouer les plis, qu'il y ait dans la perſonne qui les porte un *mouvement* plus fort, ou bien un vent qui les agite & les ſoulève : mais il faut que ce vent ſouffle également ſur toutes les autres figures du ta-

bleau, quand elles sont dans un lieu propre à le recevoir. (*Article extrait de* FELIBIEN).

MOYENS, (subst. masc.) Faire qu'un seul plan représente un grand nombre de plans multipliés, qu'un petit nombre de couleurs expriment toutes les couleurs de la nature, que ce qui est plat semble s'arrondir, qu'une substance dure offre la mollesse des chairs, le moëlleux des étoffes, la liquidité des eaux, la fluidité de l'air, &c. c'est produire de grands effets par des *moyens* disproportionnés; & c'est cette disproportion des *moyens* & de leur produit qui contribue beaucoup aux plaisirs des spectateurs.

Il ne suffit donc pas que la nature soit parfaitement imitée, il faut encore que cette imitation, pour nous plaire, soit produite par des *moyens* dont on n'auroit point attendu de si grands effets. Les ouvrages en cire offrent assurément une imitation plus exacte de la nature que ne peut le faire la peinture; cependant ils plaisent beaucoup moins. De la sculpture peinte fait un illusion plus parfaite que celle qui conserve la couleur de la pierre, & cependant elle cause une impression moins agréable. Ces exemples prouvent que ce n'est point parce qu'une imitation produit une illusion plus complette, & approche davantage de la vérité qu'elle a droit de nous plaire, mais parce que ses effets sont produits par des *moyens* dont on ne devoit pas attendre de si beaux résultats. Si les *moyens* sont grossiers, peu industrieux, ou même seulement trop faciles, leur produit ne nous cause aucune surprise : pour nous plaire, il faut nous étonner. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MUSIQUE (subst. fem.). Il semble que ce mot soit étranger aux arts qui dépendent du dessin, & qu'il n'y ait rien de commun entre un art qui procède par des sons, & un autre qui ne connoît que des formes & des couleurs. Cependant la musique & la peinture ne manquent pas de rapport techniques; tels sont ceux des progressions des tons musicaux & des tons de couleurs; tels encore ceux de l'harmonie musicale, & de l'harmonie pittoresque.

Mais il est entre ces arts un autre rapport qui est le sujet de cet article; c'est celui des sentimens de joie, de tristesse, de fierté, d'abattement qu'inspirent également la musique par la voie de l'ouie, & la peinture, par celle des yeux. Comme il est nécessaire que l'artiste soit pénétré lui-même des sentimens qu'il veut exprimer, ces deux arts, ainsi que la poësie, peuvent se prêter des secours mutuels. Des vers d'Homere ont inspiré Phidias; des tableaux, des statues ont inspiré des poëtes; la musique peut de même inspirer le peintre; & la peinture, le musicien. Qui doute qu'un musicien sensible aux effets de la peinture, ne puisse exalter son génie musical, en regardant un tableau dont l'effet soit analogue à ce qu'il veut exprimer en *musique*? Le peintre se pénétrera de même, en écoutant, en exécutant de la *musique*, des sentimens qu'il veut exprimer sur la toile, & le statuaire de ceux dont il veut animer le marbre. Comme les facultés intellectuelles sont soumises dans l'homme à l'état de la machine animale, l'artiste qui ne voudra rien négliger de ce qui peut le conduire au succès, employera les moyens qu'il connoît les plus capables de monter ses fibres au ton où elles doivent être suivant les sujets qu'il se

proposera de traiter. On sait que pour y parvenir, Gérard Lairesse & d'autres peintres jouoient toujours de quelqu'instrument avant de prendre la palette.

Mengs méditoit depuis deux mois le sujet du dernier de ses tableaux, l'Annonciation destinée pour le roi d'Espagne, & que la mort ne lui a pas laissé le temps de terminer. M. le chevalier Azara, son ami, entra chez lui un matin, sans être attendu, & le trouva occupé à chanter. Cette apparence de gaité le surprit de la part d'un homme naturellement sérieux, & qui, depuis la mort de son épouse, passoit sa vie dans la douleur; mais Mengs lui apprit qu'il répétoit une sonate de Corelli, parce qu'il vouloit faire son tableau dans le style de ce célèbre musicien. Comment le style d'un tableau peut-il être celui d'une sonate ou d'une symphonie ? c'est ce que sentoit l'âme de Mengs; c'est ce que comprendront les personnes sensibles aux effets des deux arts, & ce qu'on expliqueroit vainement aux autres. (*Article de M. Levesque.*)

MYOLOGIE (subst. fem.) science des muscles. M. Watelet a renfermé, dans l'article Figure, ce qu'il est le plus nécessaire aux artistes d'en savoir.

MYSTÈRE (subst. masc.) Ce mot employé dans le sens de secret est un moyen rarement pardonnable dans les arts. On a cependant excusé Van-Eyck d'avoir usé secrètement de la découverte qu'il fit de la peinture à l'huile, parce qu'elle lui procura de grands avantages. Les premiers inventeurs de la gravure firent, par les mêmes motifs, *mystère* de leur manière d'opérer; enfin ceux qui ont trouvé le secrèt d'enlever les pein-

tures à l'huile faites sur le mur ou sur le bois, pour les transporter sur une toile neuve, tels que Picaut & Hacquin, ne peuvent être blâmés d'un *mystère* qui donne de la valeur à leurs recherches. Mais le *mystère* est coupable, & en même temps ridicule & bas, de la part d'un artiste, soit qu'il ait découvert quelques principes relatifs à l'art, soit qu'il ait trouvé des nouveautés dans les moyens pratiques. Aussi pensons-nous qu'il seroit impossible de voir un homme pénétré de connoissances un peu étendues sur l'art, faire *mystère* d'une petite découverte de couleurs, de vernis, ou ce qui seroit pis encore, d'une méthode utile à l'avancement des jeunes artistes & même à la perfection des autres. Ce seroit s'avouer bien inférieur que de faire ainsi dépendre ses succès d'une ressource si misérable. S'il existoit des hommes capables de pareilles puérilités, assurément ce ne seroit pas des hommes d'un mérite distingué.

Le *mystère* considéré comme qualité d'un ouvrage de l'art, n'est guere applicable qu'à la disposition des sujets & aux effets de la lumière. Une composition dans laquelle il entre du *mystère* pittoresque est ordinairement employée à la représentation d'une scène douce & paisible. Ainsi on trouve du *mystère* dans le tableau de le Brun, (1) où l'enfant Jesus, avec Joseph & Marie, prie Dieu avant son repas; on en trouve dans la lecture de la lettre, vie de S. Bruno par le Sueur; enfin dans le tableau d'Annibal Carrache de la collection du Palais-Royal, appellé le *raboteux*, où

(1) Eglise St. Paul, à Paris.

l'enfant Jesus tire le cordeau avec S. Joseph, tandis que la Vierge travaille de l'éguille. Le grouppe antique qu'on a nommé Papirius & sa mère, jusqu'à ce que Winckelmann ait établi des doutes fondés sur cette dénomination, est une composition d'autant plus *mystérieuse* qu'il entre aussi du secret dans le sujet.

Nous remarquerons que l'on n'applique presque jamais l'attribut de *mystérieux* à une composition d'une seule figure, quelque rapport qu'ait son action avec l'idée que fait naître cette expression de l'art. Il n'y a guere de *mystère* sans une correspondance d'actions ou de passions douces ou silencieuses.

Une scène, quoique nombreuse en figures, inspire nécessairement le sentiment du *mystère* quand l'action représentée est *mystérieuse* de sa nature; il est peu d'ames sensibles sur qui la composition poëtique de Sebastien Bourdon qui représente les Prophêtes se cachant & se recommandant un silence mutuel pour éviter la fureur cruelle de Jezabel, ne produise l'impression du *mystère*. Mais il n'est guere de tableau qui rappelle plus fortement cet effet pittoresque que le mourant Eudamidas du Poussin.

Le *mystère* de composition ne peut se rencontrer que dans le style noble & simple. Aussi nous ne croyons pas qu'on puisse citer beaucoup de compositions *mystérieuses* dans les œuvres riches & fastueuses des Paul Veroneses, des Layresses, des Rubens, ni même dans celles des peintres dont le style est nerveux, fier & ardent comme sont Ribera, Jules, Michel Ange, tandis que Raphael, Sacchi, Poussin, le Sueur en offrent de nombreux exemples.

L'effet de la lumière & des ombres bien entendu,

diſtribué d'une manière douce & harmonieuſe, dans un coin ou dans l'enſemble d'un tableau, y répand du *myſtère*. Soit que l'action ſoit vive ou paiſible, ſoit qu'elle ſoit ſimple ou compliquée, on peut y introduire un effet *myſtérieux*. Ainſi, il y a du *myſtère* dans *la nuit du Corrège*, dans la mort de S. Bruno par le Sueur, dans l'eſtampe du *Bourgue-meſtre* de Rimbrand, & dans beaucoup d'autres ouvrages de cet artiſte ingénieux.

Une lumière unique & rare, ſoit naturelle, ſoit artificielle comme celle d'une lampe ou d'un flambeau, eſt capable de donner ſeule ce qu'on nomme du *myſtère* dans l'effet d'un ouvrage de peinture.

Dans une ſcène d'ailleurs fort éclairée, il y a des coins ſuſceptibles d'un effet *myſtérieux*. C'eſt ainſi, que Rubens l'a fait ſentir dans le coin du tableau du couronnement de Marie de Médicis où Henri quatre ſe trouve dans une tribune, ſimple ſpectateur de cette cérémonie ſomptueuſe. C'eſt ainſi que Jouvenet, dans le Grouppe du Lazare reſſuſcité, a introduit un effet *myſtérieux*, par la lumière partielle d'un flambeau; quoique la plus vive lumière du jour ſoit repandue largement ſur le reſte de ſa compoſition.

L'art de graver nous tranſmet le *myſtère* qui ſe trouve dans les tableaux; il nous le fait ſentir par la juſteſſe des tons réunis à l'accord des travaux. Le coin de la pendule dans le portrait du cardinal Dubois, par Drevet, eſt cité pour exprimer cette agréable magie.

Les ſculpteurs qu'on diſtingue dans la partie du goût, ont produit des effets *myſtérieux* par une certaine diſpoſition de leurs figures ſous des lumières ménagées avec intelligence & parſimonie. Le Bernini eſt le

premier, peut-être, qui l'ait fait servir à l'intérêt de ses productions. Plus correct, plus rendu, il eût pu dédaigner & même redouter un artifice qui prive d'une partie de la lumière le morceau de sculpture qu'on veut rendre *mystérieux*. Son groupe de Sainte-Thérèse aux Carmes, près les Thermes de Dioclétien à Rome, est le chef-d'œuvre de ce genre de beautés. On n'en jouiroit qu'à regret, si aux graces séduisantes & voluptueuses de la composition, le sculpteur eût réuni la correction des ensembles, la justesse & la pureté des détails dont il ne faut rien perdre dans la bonne sculpture. (*Article de M.* Robin.)

MYTHOLOGIE. (subst. fem.) Elle comprend la théologie publique des anciens, & l'histoire des siècles dans les temps où l'écriture n'étoit pas encore inventée. Le récit des faits s'altéroit & se méloit de mensonges en passant de bouche en bouche, de génération en génération. Les poëtes s'emparèrent de ces récits corrompus, les arrangèrent à leur gré, en changerent quelquefois le fond, & sur-tout ne consultèrent que leur imagination dans le développement des détails. C'est ce qu'on nomme l'histoire des temps héroïques : elle offre des vérités, mais qu'il est difficile de démêler à travers les fables dont elles sont enveloppées.

Soit que l'on considére la *mythologie* comme le systême théologique des anciens, ou comme l'histoire de ces hommes fameux qu'on désigne par le nom de héros, elle ouvrira toujours aux artistes un champ vaste & fécond, parce qu'elle est sur-tout favorable à ce qu'on nomme l'idéal des arts. Les hommes de l'histoire ne sont que des hommes ; ceux des siécles héroïques sont

caractère de laideur aux divinités les plus terribles & les plus funestes.

Nous placerons ici, dans l'ordre alphabéthique, les personnages mythologiques dont nous aurons à parler, afin qu'il soit plus facile de les trouver.

Amazones. On peut rapporter à l'histoire héroïque, & par conséquent à la *mythologie*, ces femmes célèbres par leur valeur guerriere, & dont la défaite illustra le courage d'Hercule & de Thésée. Elles sont toujours coëffées de la manière que les Grecs nomment corymbos, & qui étoit celle des vierges ; c'est à dire que leurs cheveux sont relevés par derrière & noués avec ceux du sommet. Les artistes leur donnoient encore un autre caractère apparent & plus assuré de la jeunesse ; la gorge virginale dont le mamelon n'est pas développé. Ils observoient le même caractère dans la représentation des Déesses ; dans les unes, parce qu'elles étoient censées toujours vierges : dans les autres, parce qu'elles jouissoient d'une virginité toujours renaissante après avoir été perdue. Elles ne conservoient des plaisirs de l'amour aucune dégradation physique.

Les Amazones, consacrées comme les hommes aux exercices guerriers, étoient aussi les seules qui, comme les hommes, portassent la ceinture attachée sur les reins, & non pas immédiatement au dessous des mamelles. Je crois me rappeller, que, dans un feint bas-relief de Polydore, les Sabines ont aussi la ceinture au dessus des reins. Peut-être ce savant artiste, scrupuleux observateur du costume, a-t il voulu exprimer le désordre de ces vierges qui se débattoient dans les bras de leurs ravisseurs.

ἈΠΟΛΛΩΝ. Sophocle, dans la tragédie d'Œdipe Roi, l'appelle souverain des Dieux, & nous avons dit ailleurs que des philosophes l'ont regardé comme l'ame du monde, parce que la chaleur du soleil semble animer & vivifier tout ce qui existe. Les Grecs l'appelloient ἰἐῖος, le guérisseur, parce que sa douce chaleur rétablit la santé; Pæan, celui qui frappe, parce que la chaleur excessive de ses rayons frappe les animaux de peste & de maladies meurtrières; Pythios, parce que cette même chaleur excite la fermentation & la putréfaction. Macrobe nous apprend qu'on le représentoit tenant les graces dans la main droite, & son arc de la gauche, pour témoigner qu'il accorde encore plus volontiers aux hommes ses bienfaits, qu'il ne les frappe de ses traits meurtriers, c'est-à-dire, de ses rayons malfaisans.

Ce Dieu toujours puissant, toujours agissant, devoit jouir d'une jeunesse éternelle, d'une éternelle vélocité; & la figure de ce Dieu, le plus beau des Dieux, ne pouvoit manquer d'être le chef-d'œuvre de l'art, dans un pays où les artistes avoient pour objet la représentation de la beauté. Si toutes les statues antiques de ce Dieu ne portent pas l'empreinte de la beauté la plus sublime, c'est que par tout il s'est trouvé des hommes audacieux qui ont entrepris au de là de leurs forces, & que tous ceux qui ont ôsé faire des figures d'Apollon, n'étoient pas dignes de le représenter. Le caractère des belles figures d'Apollon, réunit la force de la virilité aux formes aimables de la jeunesse; ses formes ont cette sorte d'unité que donne la grandeur coulante des contours, toujours variés, toujours simples & jamais interrompus, telles qu'elles se montrent

dans l'usage où la force est unie à la légereté; telles qu'elles ne sont plus dans l'âge où la force est due plutôt au poids qu'à l'adresse & à la vivacité. Elles montrent enfin un adolescent capable d'exécuter de grandes choses, & de les exécuter d'autant plus sûrement, qu'elles peuvent être faites avant d'être prévues.

L'Apollon du Belvedere semble planer sans toucher la terre. Cette vîtesse de la marche, semblable, en quelque sorte, à la légéreté du vol, les Grecs en faisoient un des caractères de la nature intellectuelle & divine. Homère compare la vîtesse de Junon à l'imagination d'un homme qui, dans un seul instant, parcourt en esprit tous les pays lointains qu'il a vus. Il communique cette vitesse à ceux de ses héros qu'il veut le plus élever au-dessus de l'espèce humaine ordinaire; ainsi le fils de Thétis est Achille aux pieds légers. Les Grecs mettoient tant de prix à la légéreté des pieds, qu'ils désignoient métaphoriquement par elle des qualités qui n'y avoient aucun rapport. C'est ce dont Eschyle nous offre un exemple dans sa tragédie des Sept devant Thèbes: pour peindre le regard vif & perçant de Lastenes, il lui donne un regard aux pieds légers.

La tête de l'Apollon du Belvedere est moins menaçante, qu'imposante & majestueuse : la colère, qui dégrade les traits de l'homme, laisse régner la sérénité sur le front du Dieu; elle ne fait qu'ajouter à la beauté de ses traits le caractère imposant de la majesté. Il va frapper ou le serpent Python, ou les enfans mâles de l'orgueilleuse Niobé: mais c'est un Dieu qui punit, & non un homme qui se venge. Sûr de sa victoire, il

la méprise. L'indignation a son siége dans le nez & s'exprime par le gonflement des narines : le dédain est manifesté par l'élevation de la levre inférieure.

Lucien, dans son Anacharsis, nous décrit une statue d'Apollon Lycien. Le Dieu est penché en arriere, tenant de la main gauche son arc, & ayant la droite posée sur sa tête pour montrer qu'il se repose de ses fatigues.

L'Apollon Musagete ou conducteur des Muses, tableau conservé dans le cabinet d'Herculanum, est dans la même position : mais il n'a point d'arc : les armes ne conviennent pas au Dieu protecteur des arts paisibles : il tient dans sa main gauche une lyre à onze cordes; sa tête est couronnée de laurier, une branche de laurier est à sa droite. Comme il n'est ni chasseur ni guerrier, il est couvert d'une simple draperie dont un bout lui pend sur l'épaule droite & tombe jusques sur les muscles pectoraux. Elle passe sur l'épaule gauche sans la couvrir entièrement, tombe le long du dos, vient envelopper les cuisses & se termine au dessus de la sandale. Le Dieu est enfin sur un trône dont le siége est fort bas, & dont le dossier s'éleve jusqu'aux épaules de la figure. Elle est élégante, svelte, sa tête paroît réunir la douceur à la majesté : je dis qu'elle paroît, car il faudroit avoir vu le tableau original pour oser porter un jugement certain sur sa beauté.

» Le vêtement d'Apollon est d'or, dit Callimaque, » ainsi que son agrafe, sa lyre, ses flêches, son car- » quois; sa chaussure même est d'or : l'or convient à » la richesse de ce Dieu ». Cette idée du poëte n'est pas à négliger par le peintre. L'or peut être prodigué

dans la représentation de ce Dieu, sur tout quand il est le symbole du soleil, parce que la couleur éclatante du plus précieux des métaux a beaucoup de ressemblance avec celle de l'astre du jour. Aussi les maîtres de l'art hermétique ont-ils désigné l'or par le nom du soleil.

Mais quand Apollon est le conducteur des *Muses*, & le dieu de la poésie, moins de richesse convient à sa parure : il suffit que sa lyre soit d'or. On vient de voir qu'il n'a qu'une simple draperie verte dans le tableau antique d'Apollon Musagete. L'artiste a peut-être préféré cette couleur, parce qu'elle est celle du laurier.

Moins d'opulence doit se remarquer dans le vêtement d'Apollon pasteur. L'expression de ce dieu ne doit pas être celle de l'Apollon vengeur qui se voit au Belvedere : son caractère est la bienfaisance & la bonté. Telle est la tête de l'Apollon de la Villa-Ludovisi, la plus belle, dit Winckelmann, après celle du Belvedere, quoique d'ailleurs la figure soit assez peu remarquée. Contre la pierre sur laquelle il est assis, est une houlette recourbée. On remarque, dans quatre têtes d'Apollon, que les cheveux sont relevés & attachés avec ceux du sommet, sans laisser paroître la bandelette qui les retient : c'étoit la coëffure des adolescens, & celle, à ce que suppose Winckelmann, que les Grecs appelloient Crôbylos, & qu'il croit répondre au Corymbos des jeunes filles qui désignoit des cheveux attachés sur le sommet de la tête. Il ajoute que les écrivains ne donnent du Crôbylos qu'une notion confuse; il avoit négligé sans doute de consulter Suidas : il y auroit trouvé celle

qu'il donne lui-même ; il y auroit lu que le Crobylos étoit pour les hommes, ce que le Corymbos étoit pour les femmes. Au reste, les artistes ne doivent pas négliger la remarque qu'il fait, que toutes les têtes de Diane, & toutes celles des vierges sont coëffées à la manière nommée Corymbos.

Dans quelques statues d'Apollon, ce dieu a beaucoup de ressemblance avec Bacchus. Tel est l'Apollon du Capitole, nonchalamment appuyé contre un arbre, & ayant un cygne à ses pieds. Telles sont encore trois autres figures de la Villa-Médicis.

Apollon & Bacchus, seuls de toutes les divinités, portent des cheveux qui descendent le long des épaules, & ce caractère les fait reconnoître dans des statues mutilées : on le retrouve dans le tableau de l'Apollon Musagete; enfin l'Apollon pasteur doit seul avoir les cheveux relevés.

BACCHUS, toujours beau, toujours jeune, comme le dit Ovide :

Tibi enim inconsumpta juventa est;
Tu puer æternus, tu formosissimus alto
Conspiceris cælo.

Il tenoit de la nature des deux sexes, comme le dit Orphée dans l'hymne à Bacchus; c'est encore Bacchus qu'il célèbre dans l'hymne à Missé, où il l'appelle *mâle & femelle*, *Iacchus à double nature*. Euripide lui donne des traits de femme. C'est donc avec raison que Winckelmann dit que sa jeunesse idéale est composée des traits qui conviennent aux deux sexes & semble avoir été empruntée de la nature des Eunuques; il

auroit peut-être mieux dit qu'elle étoit empruntée de l'idée que les anciens se formoient des Hermaphrodites. « Dans les plus belles figures de l'antiquité, » vous voyez toujours, dit-il, ce dieu avec des mem- » bres délicats & arrondis ; & des hanches saillantes » & charnues, comme celles des femmes, parce que » Bacchus, suivant la fable, a été élevé en fille. » Pline fait mention de la statue d'un satyre qui te- » noit une figure de Bacchus vêtue en Vénus, & » Séneque nous le décrit comme une vierge travestie. » Les formes de ses membres sont si délicates & si » coulantes, qu'on les diroit produites par un souffle » léger ; ses genoux, comme ceux des jeunes eunuques, » n'ont presqu'aucune indication d'os ni de muscles. » L'image de cette divinité est celle d'un beau jeune » homme qui entre dans le printemps de la vie & de » l'adolescence, & sent germer le mouvement de la » volupté ».

Les anciens ont rendu la douce allégresse de ce Dieu dans toutes les représentations qu'ils en ont faites, même lorsqu'ils nous l'ont offert comme vainqueur de l'Inde. Telle est la figure armée de ce dieu, sur un autel, dans la Villa-Albani.

Bacchus est quelquefois drapé. Une autre figure de ce dieu, conservée à la Villa-Albani, est couverte d'un manteau qui descend jusqu'aux parties naturelles. La partie de cette large draperie, qui, si elle étoit abandonnée à elle même, descendroit jusqu'à terre, est jettée autour d'une branche d'arbre contre laquelle la figure est appuyée. L'arbre est entortillé de lierre & d'un serpent.

Anacréon commande à un poëte de faire le portrait

de Bathylle fur fon fimple récit, & dans l'énumération des beautés de ce jeune homme, il compte un ventre femblable à celui de Bacchus. Winckelmann croit retrouver, dans le Bacchus de la Villa Albani, l'idée d'Anacréon.

Les figures de Bacchus conquérant font toujours drapées jufqu'aux pieds : telles on les voit en bas-relief fur des vafes de marbre, fur des terres cuites, fur des pierres gravées.

Ce dieu eft quelquefois repréfenté fous la forme de l'âge viril; mais, comme il doit être toujours jeune, fes traits confervent la délicateffe, la douceur, la gaîté de la jeuneffe, & fa virilité n'eft indiquée que par la barbe. C'eft ainfi que doit être repréfenté Bacchus conquérant, parce qu'il laiffa croître fa barbe pendant fon expédition de l'Inde.

Les têtes de Bacchus conquérant font couronnées de lierre. Telle eft la belle tête qu'on a prife pour celle de Mithridate, quoiqu'il ne foit pas aifé de concevoir comment la couronne de lierre pourroit convenir au roi de Pont. On a ici des plâtres moulés fur cette tête, & madame le Comte en pofsède un beau marbre antique dans fa maifon de Champ-de-coq. On remarque à travers fes traits majeftueux, qui font reconnoître le fils de Jupiter, l'aimable empreinte d'une douce gaîté. Quelquefois Bacchus victorieux eft couronné de laurier.

Bacchus voyageant pour répandre fes bienfaits fur la terre, eft couvert d'une peau de léopard, & monté fur un char tiré par des tygres; fa couronne eft de lierre; des guirlandes de lierre lui fervent de rênes,

& c'eſt de lierre qu'eſt entourée la lance qui lui tient lieu de ſceptre, & qu'on appelle thyrſe.

CENTAURES. Winckelmann prétend que les cheveux des centaures ſont relevés au deſſus du front & forment différens étages, à-peu-près comme ceux de Jupiter. Il ſuppoſe que les artiſtes ont voulu indiquer, par ce caractère, l'origine des centaures, nés du commerce d'Ixion avec la nuée que Jupiter avoit ſubſtituée à Junon; ce qui leur donnoit avec Jupiter une certaine affinité. Cette idée eſt tirée d'un peu loin; une nuée, pour avoir été envoyée par Jupiter, n'étoit pas de la famille de ce Dieu. Notre ſavant auroit mieux fait, pour appuyer ſon opinion, d'adopter une autre origine que la fable donne à Chiron le père des centaures : elle le fait naître du commerce de Phyllire avec Saturne métamorphoſé en cheval : il étoit parconſéquent frère de Jupiter, & pouvoit avoir avec lui quelques traits de reſſemblance. Mais Winckelmann eſt obligé d'avouer lui-même que le caractère qu'il attribue aux cheveux des centaures n'a point été conſtamment obſervé, puiſqu'on ne le trouve pas ſur le centaure Chiron du cabinet d'Herculanum. Une courte deſcription de ce tableau ne ſera pas tout-à-fait inutile.

Il repréſente ce précepteur d'Achille donnant à ſon jeune élève une leçon de lyre. Ses cheveux au lieu d'être relevés comme ceux de Jupiter, ſont rabattus ſur le front ſans le couvrir. Sa tête eſt ceinte d'une couronne de feuilles oblongues : elles appartiennent peut-être à la plante nommée chironion, que les anciens mettoient au nombre des panaces : Pline dit que

Les feuilles ressemblent à celle du lapathum; c'est la patience des Jardins, dont les feuilles sont longues en effet.

La figure du Chiron est belle quant à la partie humaine, & la tête est d'une très bonne expression. La partie du cheval, qui est accroupie, est moins bien traitée & d'une étude moins vraie, au moins autant qu'on en peut juger par la gravure. Un habile artiste porte le même jugement sur le centaure de la Villa-Borghese. Cela pourroit confirmer que les artistes antiques avoient bien mieux étudié l'homme que les chevaux: mais il suffiroit de produire quelques exemples contraires à ce jugement pour le renverser. Il ne nous est resté qu'un bien petit nombre d'ouvrages antiques en proportion de ceux qui ont été détruits, & s'il ne passoit qu'un aussi petit nombre d'ouvrages modernes à la postérité, elle pourroit juger que, depuis la renaissance des arts, on n'a pas su faire de chevaux : on en a fait de très beaux sans doute; mais comme on en a fait un bien plus grand nombre de mauvais en peinture & en sculpture, il est probable qu'il en resteroit aussi un plus grand nombre de ces derniers. Ce que nous disons ici avec réflexion, peut resteindre ce que nous avons établi trop généralement & même trop légèrement à ce sujet dans l'article équestre; mais ne doit pas détruire ce qu'on y lit sur le cheval de Marc-Aurele. Revenons au tableau d'Herculanum.

Les oreilles du centaure s'aggrandissent & s'alongent par le haut, en sorte qu'elles ne sont tout-à-fait ni des oreilles d'homme, ni des oreilles de cheval, mais qu'elles semblent tendre à la forme des dernières.

Son dos eſt couvert d'une peau bien jettée, & qui vient ſe nouer ſur la poitrine avec beaucoup de goût. La grande proportion de ce tableau, & la beauté des deux figures qu'il repréſente, ont fait ſoupçonner que c'eſt une copie de quelque grouppe de ſculpture. Ce ſoupçon eſt augmenté par une pierre gravée du *muſæum Florentinum* qui eſt parfaitement conforme à ce tableau. On ſait du moins qu'il étoit ordinaire de multiplier, par la gravure en pierres fines, les beaux ouvrages de ſculpture.

Le cabinet d'Herculanum contient deux autres centaures qui n'ont point de barbe, & dont la figure ne s'accorde pas mieux que celle du Chiron avec l'opinion de Winckelmann.

J'ai vu à S. Péterſbourg les plâtres moulés ſur les deux centaures du palais Furietti : M. Falçonet en a fait une juſte critique. Les auteurs ont porté la fauſſeté de l'étude, juſqu'à indiquer de groſſes veines ſur les ſabots. Je doute qu'on puiſſe juſtifier les artiſtes en diſant que, dans la partie chevaline de ces centaures, il ont cherché à faire un mêlange de la nature humaine avec celle du cheval.

CENTAURESSE. Zeuxis a peint une centaureſſe allaitant deux jumeaux. C'eſt Lucien qui nous fait connoître ce tableau. L'original n'exiſtoit plus de ſon temps. Il avoit péri lorſque Sylla voulut l'envoyer à Rome par mer; mais une belle copie s'en étoit conſervée. Toute la partie de la jument étoit couchée ſur l'herbe, les jambes poſtérieures étendues en arrière. La partie de la femme étoit mollement penchée & appuyée ſur le coude. La centaureſſe allaitoit un de ſes

petits à la manière des femmes & l'autre à la manière des jumens. Elle représentoit par la partie inférieure une belle jument indomptée de Thessalie ; &, par sa partie supérieure une femme de la plus grande beauté ; mais les oreilles ressembloient à celles des satyres. La partie féminine s'unissoit à celle de jument par un passage doux & insensible.

Le cabinet d'Herculanum possède le tableau d'une centauresse ; elle porte une jeune bacchante, qu'elle affermit sur sa croupe en lui passant la main droite sous le bras. Ses oreilles sont pointues comme celles d'une jument ; mais assez petites pour ne pas rendre sa tête difforme. C'étoit vraisemblablement de semblables oreilles qu'avoit la centauresse de Zeuxis, & que Lucien comparoit à celles des satyres.

Le grouppe d'Herculanum est plein de grace dans son heureuse simplicité. Cependant les auteurs de la description de ce cabinet accordent la supériorité, au moins pour l'exécution, à un autre tableau qu'ils croyent de la même main ; & qui représente aussi une centauresse. D'une main elle tient une lyre, de l'autre elle joue de la cymbale avec un fort jeune adolescent. L'éloge qu'on donne à ce morceau peut être mérité : mais la gravure prouve qu'il céde à l'autre par la composition moins heureuse & moins vraie. On ne voit pas comment le jeune homme peut se tenir sans tomber sur la partie antérieure de la centauresse. On dit que la carnation blanche de la femme se détache avec douceur sur le poil blanc de la jument, ce qui suppose de l'intelligence de couleur.

Cérès. Winckelmann observe que les villes de

la grande Grèce & de la Sicile ont imprimé, ſur les médailles, la plus haute beauté aux têtes de Cérès. Sur une médaille de la ville de Métaponte, conſervée à Naples dans le cabinet du Duc Caraffa-Noïa, le voile de la déeſſe eſt jetté en arrière. Sa tête, couronnée d'épis & de feuilles, eſt ceinte d'un diadême élevé, tel que celui de Junon; ſes cheveux ſont relevés par devant avec un agréable déſordre, pour indiquer, ſans doute, ſon affliction après l'enlévement de ſa fille. Notre antiquaire accuſe l'abbé Banier de n'avoir avancé que d'après quelques figures modernes que Cérès avoit le ſein fort gros, caractère que jamais les anciens n'ont donné aux déeſſes.

Circé. Homère dit ſeulement que c'étoit une déeſſe terrible, & ne la caractériſe que par la beauté de ſes cheveux bouclés : mais l'auteur des Argonautiques, qui portent le nom d'Orphée, en fait le portrait ſuivant qui convient bien à la fille du Soleil. » Elle accourut, » au navire, & tous à ſon aſpect furent frappés de » terreur. Ses cheveux s'élevoient ſur ſa tête ſembla- » bles aux rayons du Soleil, & la beauté de ſon viſage » brilloit comme le feu ». Cette idée du poëte eſt pittoreſque, ſans doute : mais il n'eſt pas donné à tous les peintres de l'adopter. Le Corrége n'avoit pas lu le faux Orphée, quand il fit partir de la tête du Chriſt enfant la lumière qui éclairoit ſon tableau. Le même génie parloit à deux hommes que plus de vingt ſiècles ſéparoient.

Cyclopes. « La terre enfanta les Cyclopes au » cœur ſuperbe : Brontès, Stéropès, & le puiſſant » Argès, qui fournirent le tonnerre à Jupiter, & lui

» fabriquèrent le foudre. D'ailleurs, semblables aux » Dieux, ils n'avoient qu'un seul œil au milieu du » front ». C'est ainsi qu'Hésiode, dans sa théogonie, nous représente les Cyclopes. L'œil unique qu'il leur donne étoit leur seule difformité, puisque d'ailleurs ils ressembloient aux dieux. Il est vrai qu'Homère, Virgile, Théocrite nous offrent Polyphême sous des traits hideux, & que les deux premiers ajoutent à sa laideur affreuse, une taille gigantesque. Cela n'a rien de choquant dans un poëte : il parle seulement aux oreilles, & l'imagination ne se peint que d'une manière confuse toute l'horreur de l'objet ; mais le peintre parle aux yeux, il leur présente l'objet même, & doit les traiter avec plus de ménagement. C'est ce qu'a bien senti l'auteur d'un tableau du cabinet d'Herculanum. Cette peinture représente Polyphême assis sur un rocher, & tenant de sa main une lyre. Le sujet peut avoir été fourni par Théocrite; mais le peintre, dans la représentation de cette figure, s'est judicieusement rapproché du récit d'Hérodote. Ce n'est point un géant. Comparé au petit amour qui, porté sur les flots par un Dauphin, lui apporte une lettre de Galathée, c'est un homme d'une haute taille, & de la proportion que l'on donne aux héros : sa stature qui n'est pas celle d'Apollon, & qui n'a point une sveltesse qui ne lui conviendroit pas, n'offre dans ses formes aucune pesanteur. Mais Hérodote ne donne qu'un œil aux Cyclopes, & l'artiste a reconnu que cette difformité nuiroit à son ouvrage; il se l'est épargnée en donnant trois yeux à sa figure, deux placés à l'ordinaire, un troisième au milieu du front, & qui même, si la gravure est fidelle, est moins sensiblement exprimé

que les deux autres. Il avoit pour lui des autorités : nous apprenons de Servius, que les uns donnoient un ſeul œil à Polyphême, d'autres deux, & d'autres trois. L'artiſte devoit ſuivre la ſuppoſition qui lui étoit plus favorable : mais dans l'abſence de toute autre autorité, il en avoit une reſpectable dans la loi de ſon art, qui lui impoſoit de ne pas ſouiller ſon ouvrage par une difformité.

Diane. Le poëte Callimaque raſſemble ſur cette Déeſſe pluſieurs traits qui doivent être recueillis par les peintres. Elle obtint de Jupiter une virginité éternelle, un arc, des flèches, & l'habit retrouſſé des chaſſereſſes, qui ne deſcendoit que juſqu'aux genoux. Ses armes & ſa ceinture étoient d'or, ainſi que ſon char tiré par des cerfs, qu'elle conduiſoit avec des rênes d'or.

Malgré la fable de ſon commerce furtif avec Endymion, on doit, à l'exemple des anciens, indiquer ſa virginité perpétuelle par un ſein virginal. Plus que toutes les autres Déeſſes, elle aura la forme & l'air d'une vierge, ſans en avoir la timidité. Elle eſt ordinairement repréſentée au milieu de ſa courſe ; ſon regard vif & aſſuré porte au loin devant elle, & fixe la proie qu'elle veut atteindre. Sa coëffure eſt le corymbos, c'eſt-à-dire que ſes cheveux relevés de tous côtés au-deſſus de ſa tête, forment un nœud par derrière. Cet ajuſtement, qui eſt celui des vierges, eſt en même tems commode pour une chaſſereſſe. Sa tête n'eſt pas ceinte du diadême ſurmonté d'un croiſſant ; elle ne porte enfin aucun des ornemens que lui ont donnés les modernes ; mais ſi les modernes ne ſont

pas autorisés par des ouvrages de l'art antique, ils le sont par des passages des anciens poëtes, & Winckelmann n'a pas droit de les condamner. La taille de Diane est plus svelte & plus légère que celle de Junon & de Pallas : on peut, à ce caractère, la reconnoître même dans ses figures mutilées. Le plus souvent elle ne porte qu'un vêtement relevé jusqu'aux genoux; quelquefois cependant elle est vêtue d'une longue draperie, & a la mamelle droite découverte.

Esculape. Ses cheveux se relèvent au-dessus de son front, d'une manière à-peu-près semblaple à celle de Jupiter : on peut croire que les anciens ont voulu indiquer par ce caractère que Jupiter étoit son aïeul. Cette observation est de Winckelmann. *Voyez* ce que nous avons dit sur Esculape, à l'article Iconologie.

Faunes, *Voyez* Satyres.

Furies. C'est sur la physionomie de ces divinités redoutables, que les artistes modernes cherchent à épuiser tous les caractères de la laideur : ils les représentent sous la forme de vieilles femmes d'une maigreur affreuse, dont les traits sont aussi horribles que le teint, & dont les mammelles livides & pendantes inspirent le dégoût. Telle n'étoit pas l'idée des anciens. Comme ils nommaient ces déesses Euménides, c'est-à-dire, bienfaisantes, pour ne point affliger l'imagination par le sens de l'ouïe, ils se gardoient bien de les représenter sous des traits hideux, pour ne pas attrister l'ame par le sens de la vue. Fidèles à leur systême de n'offrir aux yeux que la beauté, & peut-

être aussi craignant d'offenser ces divinités vengeresses ; en leur prêtant des traits odieux, ils leur donnoient la forme de jeunes & belles vierges. Quelquefois ils leur hérissoient la tête de serpens ; quelquefois ils leur épargnoient cette difformité ; mais toujours ils armoient de serpens & de torches ardentes les bras nuds de ces divinités vengeresses. C'est ainsi qu'on les voit sur des vases de terre cuite, & sur des bas-reliefs, poursuivant le coupable Oreste ; toujours belles, toujours vierges, terribles seulement aux criminels qu'elles sont chargées de punir.

Mais est-il vrai qu'elles aient été nommées les *bienfaisantes*, parce que les anciens eussent craint de les irriter par un nom moins doux ? N'ont-ils pas voulu plutôt signifier que la juste vengeance dont elles menaçoient le crime, étoit un bienfait pour l'humanité. Elles étoient, dans cette supposition, des divinités amies des mortels vertueux, & c'eût été un contre-sens ridicule aux artistes, d'en former des images odieuses.

Genie. On voit à la Villa-Borghese, la statue d'un génie aîlé, de la grandeur d'un jeune homme bien fait : « Je voudrois, dit Winckelmann, en parlant » de cette figure, pouvoit décrire une beauté qui » n'a guère de semblables entre les enfans des hom» mes ; si l'imagination remplie de la beauté indivi» duelle, & toute absorbée dans la contemplation » du souverain beau qui émane de Dieu, & qui re» tourne à Dieu, se représentoit dans le sommeil l'ap» parition d'un Ange dont la face seroit resplendissante » de lumière, & dont la conformation paroîtroit un » recollement

» écoulement de la source de l'harmonie suprême, elle » auroit le type de cette figure étonnante. On pourroit » croire que l'art a enfanté cette beauté, avec l'agré» ment de Dieu, d'après la beauté des Anges : Fla» minio Vacca croit que c'est un Apollon aîlé; Mont» faucon l'a fait graver d'après un dessin détestable. ».

Cette face resplendissante de lumière est de trop, sans doute, dans la description d'une statue : j'ignore si d'ailleurs Winckelmann ne s'est pas livré ici à une illusion platonique, & si sa description n'est pas exagérée; mais ce que je sais, ce que je sens, c'est que de telles descriptions, toujours un peu vagues, ne sont pas inutiles aux artistes dont l'ame a quelqu'ardeur. Elles peignent à leur esprit l'image d'une beauté suprême; & cette idée qui n'a d'existence que dans leur pensée, devient pour eux une émule qu'ils s'efforcent de vaincre. Ainsi, quoique souvent l'antiquaire saxon se laisse séduire par son enthousiasme, je crois que, par cet enthousiasme même, peu de lectures seront plus utiles aux artistes que celle de son ouvrage : c'est un feu capable d'allumer d'autres feux.

Graces. Le seul monument où elles soient vêtues, est un ouvrage étrusque de la Villa-Borghese : mais c'est ainsi que les Grecs les ont représentées dans les temps les plus reculés, & ce fut ainsi que Socrate les représenta dans sa jeunesse. Les graces du Palais Ruspoli, sont les plus belles qui nous restent de l'antiquité; leur beauté n'exprime pas précisément la gaieté, mais la douce satisfaction, le bonheur paisible qui convient à l'innocence de leur âge. Leurs têtes ne sont chargées d'aucun ornement; leurs cheveux sont atta-

chés d'une bandelette, & à deux d'entr'elles, ils sont rassemblés en nœud sur le cou.

HEBE, se distingue des autres Déesses par la forme de son vêtement qui est relevé à la manière des jeunes victimaires, & des jeunes garçons qui servent à table.

HERCULE. Des ouvrages antiques présentent Hercule dans la plus belle jeunesse, & même avec des traits qui font presque douter de son sexe. La connoisseuse Glycère disoit, au rapport d'Athénée, que les jeunes gens sont beaux tout le temps qu'ils ressemblent à des femmes; telle est la beauté du jeune Hercule, sur une cornaline gravée du Baron de Stosch.

Des nerfs & des muscles ressentis caractérisent Hercule dans l'âge viril, lorsqu'il déploya sa force contre les monstres & les brigands. Les belles têtes de ce héros offrent encore d'autres caractères expressifs; c'est la grosseur du cou qui semble empruntée de la nature du taureau pour témoigner la force; ce sont des cheveux courts, rabattus sur le front, qui ont peut-être rapport aux poils courts qui se trouvent entre les cornes du Taureau. Mais les veines & les muscles adoucis, conviennent à ce héros, purifié des parties grossières de son corps mortel, par le feu dont il fut consumé sur le mont Œta. L'Hercule Farnese est homme; celui dont reste le fameux Torse est Dieu. L'imagination sublime des grands artistes les élevoit de la nature périssable, à la nature immatérielle; elle créoit, continue Winckelmann, dont on a pu reconnoître le langage, des êtres exempts des besoins de l'humanité,

& formoit des corps humains qui sembloient n'être que les enveloppes d'intelligences célestes.

Heros. On peut voir ce que nous en avons dit à l'article *Héros* : ce qu'on va lire ici est extrait de Winckelmann.

Les anciens, dans la représentation des Héros, c'est-à-dire, des hommes à qui l'antiquité donnoit la plus haute dignité de notre nature, s'approchoient de la nature divine, mais sans y atteindre, & ne confondoient pas l'homme & le Dieu. Cette distinction étoit souvent très-délicate ; qu'on prête au Battus des médailles de Cyrene, un regard de volupté, on en fait un Bacchus ; qu'on lui donne un trait de grandeur divine, c'est un Apollon. Un regard de cette fierté qui appartient à l'homme, & non pas au Dieu, décele dans le Minos des médailles de Gnossus, un personnage royal : ôtez-lui cette expression, vous en ferez un Jupiter plein de clémence.

Les anciens imprimoient à leurs Héros des formes héroïques, en relevant certaines parties par des saillies au-dessus du naturel : ils animoient les muscles & leur donnoient une vivacité extraordinaire ; ils mettoient en jeu dans les actions véhémentes tous les ressorts de la nature. L'objet qu'ils se proposoient par ces procédés, étoit d'y introduire toutes les variétés possibles. C'est ce qui se voit dans le prétendu gladiateur d'Agasias d'Ephese, statue conservée à la Villa-Borghese. La physionomie de cette figure est faite d'après une personne dont on a voulu représenter la ressemblance : mais les muscles grenus des côtés, ont plus de saillie, de mouvement, d'élasticité que dans la nature.

On en a un exemple encore plus frappant dans les mêmes muſcles du Laocoon, nature exaltée par l'idéal. mais cet idéal n'eſt pas encore celui de la divinité, comme nous pourrons le reconnoître, en comparant cette ſtatue, par rapport à la même partie du corps, aux figures déifiées ou divines, telles que l'Hercule & l'Apollon du Belvédère. Dans le Laocoon, le mouvement de ces muſcles eſt porté au-delà du vrai, jusqu'aux dernières bornes du poſſible; amoncelés comme des vagues, ils correſpondent l'un à l'autre pour exprimer la plus grande contention des formes au milieu de la douleur & de la réſiſtance. Dans le torſe de l'Hercule déïfié, ces mêmes muſcles ſont d'une forme idéale de la plus haute beauté: élevés d'une manière coulante, ils offrent un cadencement varié comme l'ondulation de la mer dans ſon calme. Dans l'Apollon, figure d'une beauté toute divine, les muſcles ſont de la plus grande délicateſſe; ſoufflés en ondes preſqu'imperceptibles, ils ſont plutôt ſenſibles au tact qu'à la vue.

Les artiſtes étoient autoriſés par les poëtes à ſuivre, dans la configuration des jeunes héros, leur principal objet qui étoit la beauté; à rendre même cette beauté ſi délicate, que le ſpectateur pût reſter indécis ſur le ſexe de la figure. A quelle beauté ne leur étoit-il pas permis d'élever un Achille qui, long-temps, étoit reſté inconnu entre les filles du Roi Lycomède? Ne pouvoit-ils pas donner les mêmes charmes à Théſée, qui, ſuivant le témoignage de Pauſanias, parut à Trezene, vêtu d'une longue robe qui lui deſcendoit jusqu'aux pieds, & que ſon air efféminé expoſa aux railleries des ouvriers qui travailloient au Temple

d'Apollon ? Ils feignoient de s'étonner de voir marcher seule dans la ville une jeune personne d'une beauté si accomplie.

L'auteur d'un tableau antique conservé au cabinet d'Herculanum, s'est bien éloigné de cette beauté féminine du jeune Thésée; lorsque le représentant dans un de ses premiers exploits, la défaite du minotaure, il lui a donné une taille gigantesque. Le Poussin s'est également écarté de la beauté du jeune âge, en peignant le même héros. Thésée est représenté au moment où il lève la pierre, sous laquelle son père avoit caché son épée & l'un de ses souliers, & où il trouva l'un & l'autre en présence d'Ethra, sa mere; il n'avoit que seize ans quand il fit ainsi connoître sa force; & le Poussin lui donne de la barbe, l'âge d'un homme fait, & un corps qui a perdu tous les arrondissemens de la jeunesse.

Pour faire d'un héros un Dieu, il s'agit bien plus de supprimer que d'ajouter. Cette opération consiste à retrancher graduellement les muscles trop angulaires & trop prononcés par la nature, jusqu'à ce que les formes soient portées à une telle finesse d'exécution, qu'il paroisse que l'esprit a seul opéré.

Nous ne chercherons point à contester cette règle que donne Winckelmann; nous avouerons qu'elle est non-seulement ingénieuse, mais inspirée par un sentiment juste & profond. Nous ajouterons seulement qu'on emploieroit en vain cette règle pour faire un Dieu, si l'on n'avoit pas cette force, cette grandeur, cette sublimité d'imagination qui conçoit une nature céleste, qui la crée en quelque sorte, qui par le souffle du

génie la porte sur la toile ou sur le marbre, & l'expose à la vénération des hommes étonnés.

HEURES, *Voyez* SAISONS.

JUNON, indépendamment de son diadême élevé en crête, est reconnoissable à ses grands yeux & à sa bouche impérieuse. La plus belle statue de cette déesse est celle du palais Barberini, & la plus belle tête est à la Villa-Ludovisi : elle est de grandeur collossale.

JUPITER est toujours représenté avec un regard serein. Les têtes ressemblantes à celle de ce Dieu, mais que caractérise une expression de sévérité, appartiennent à Pluton. Jupiter n'est pas seulement reconnoissable à la clémence qui règne dans sa physionomie; mais à ses cheveux qui s'élèvent sur le front en formant différens étages, retombent en ondes serrées sur les côtés, & lui couvrent les oreilles. Plus longs que ceux des autres dieux, ils ne forment point de bouçles, mais sont jettés d'une manière ondoyante, & ont quelque ressemblance avec la crinière du Lion. Ce jet des cheveux est tellement un caractère essentiel au maître des Dieux, qu'il se retrouve dans ses fils, & indique leur origine.

Ces traits sont observés en général avec autant de justesse que de sagacité : mais quant à la physionomie de clémence & de bonté qui, selon Winckelmann, devoit constamment être celle de Jupiter, nous demanderons si c'étoit celle du Jupiter fulminant, & celle de la statue de Phidias, où l'on reconnoissoit le

Dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils. Ce Dieu sans doute étoit trop puissant pour éprouver la colère; mais quelque sévérité ne se peignoit-elle pas sur son front majestueux? ne troubloit-elle pas la sérénité de son regard, quand il punissoit les hommes, quand il frappoit de terreur les Dieux eux-mêmes? Il nous reste trop peu de monumens des artistes antiques, pour que nous puissions prononcer sur la variété de leurs conceptions; l'artiste moderne peut y suppléer avec sagesse & avec choix, par celles des anciens poëtes: Jupiter avoit-il l'expression de la douceur au moment où, suivant le récit d'Homère, on eût tant de peine à sauver Junon de ses mains?

Au défaut de monumens antiques, c'est un beau problême à résoudre par les artistes modernes, que celui d'allier dans la physionomie de Jupiter, quand le sujet l'exige, ce que la majesté peut avoir de plus terrible, avec ce que la beauté peut avoir de plus parfait, & d'y faire sentir encore la clémence habituelle. Mais en général, on doit s'en tenir à l'idée que Winckelmann a puisée dans l'antique, parce que la bonté est l'attribut le plus convenable au plus puissant des Dieux.

Mars est ordinairement représenté comme un jeune héros sans barbe: mais sa jeunesse est plus mâle que celle d'Apollon. Il ne reste aucun monument de l'antiquité, où il exprime l'audace, où il inspire la terreur. Les deux plus belles figures de Mars sont une statue assise, avec l'Amour à ses pieds, dans le Palais Ludovisi, & une petite figure de ce Dieu sur une des bases de deux beaux candélabres de marbre qu'on

voyoit au Palais Barberini. Le Dieu, dans ces deux antiques, eſt dans l'âge de l'adoleſcence & dans l'état de repos ; & c'eſt ainſi qu'il eſt figuré ſur les médailles & les pierres gravées.

Méduse. Les artiſtes modernes ne craignent pas d'exagérer la laideur dans les têtes des Gorgones. Mais les artiſtes de l'antiquité, perſuadés avec Horace que l'ame eſt moins frappée des impreſſions qu'elle reçoit par les oreilles, que de celles qui leur ſont tranſmiſes par les yeux, & craignant d'exciter dans les ſpectateurs des ſenſations pénibles, n'imitèrent pas leurs poëtes dans la deſcription que faiſoient les derniers de ces divinités ſubalternes. C'eſt du moins ce qu'on peut juger par Méduſe, la ſeule des Gorgones dont la tête nous ait été conſervée ; ils lui donnèrent la plus grande beauté. Telle on la voit ſur des pierres gravées; telle & plus belle encore eſt celle que Perſée tient en ſa main dans une ſtatue du Palais Lanti.

Mercure eſt jeune, mais ſa forme eſt moins délicate que celle d'Apollon. Il ſe diſtingue par des cheveux courts & friſés, & par une phyſionomie d'une ſingulière fineſſe. Ce dernier caractère, ſi eſſentiel à ce Dieu, ne ſe trouve pas dans ſa ſtatue faite par un ſculpteur françois (Pigale) & placée à Pozdam. Ce jugement eſt du Saxon Winckelmann ; mais il a été prévenu ou ratifié par celui des artiſtes & des connoiſſeurs de la France : Pigale étoit un ſtatuaire d'un talent diſtingué ; mais il n'avoit pas la force de talent qui eſt néceſſaire pour faire un Mercure, ni peut-être même des Dieux. Habile à rendre les vérités

de la nature, il n'avoit pas reçu la faculté de l'élever jusqu'à la beauté idéale.

Mort. On ne peut nier que les anciens aient représenté des squelettes : quand ce fait ne seroit pas prouvé par quelques monumens, il le seroit par un assez grand nombre de passages des écrivains de l'antiquité. Hérodote ne nous a pas laissé ignorer que les Egyptiens mettoient sur table la représentation d'un squelete pour engager les convives à goûter des plaisirs auxquels ils ne seroient que trop tôt enlevés. On retrouve le même usage chez les Grecs & les Romains : ceux qui n'avoient pas un squelete artificiel, le remplaçoient par une véritable tête de mort. Trimalcion, dans Pétrone, fait apporter sur la table un squelete d'argent, & s'écrie : « hélas ! hélas ! » combien l'homme est peu de chose ! c'est ainsi que » nous serons tous quand les destins nous auront en» levés. Livrons-nous donc au plaisir, tandis qu'il » nous est encore permis de vivre. »

Heu ! heu ! nos miseros ! Quam totus homuncio nil est !
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse, bene.

Mais ces squeletes, ni ceux qui peuvent se trouver sur quelques monumens funéraires, ces images de l'homme détruit, ne prouvent pas que les anciens en aient fait l'image du Dieu de la mort : nous avons vu qu'ils ne représentoient les Dieux que sous des traits agréables ; nous savons que leur philosophie, ou plutôt leur façon de penser générale, tendoit à

s'affermir contre les terreurs de la mort. Nous savons aussi qu'ils avoient l'esprit juste, & la mort est un seul instant, qui, trop court, trop rapide pour être apperçu par celui qui le franchit, n'a rien de terrible en lui-même. C'étoit cet instant qu'ils nommoient *thanatos* : mais ce qui est terrible, c'est la destinée qui condamne à mourir & quelquefois même d'une manière affreuse ; c'est l'approche inévitable de la mort. Les Grecs la nommoient *Ker*, & les Latins *Lethum*. Les anciens l'ont aussi représentée, & Pausanias nous apprend qu'ils lui donnoient des dents & des ongles crochus.

Dans Homère, Apollon commande au sommeil & à la mort, deux freres jumeaux, d'enlever le corps de Sarpedon. Voilà donc deux frères qui, en qualité de jumeaux, doivent se ressembler : l'un est un sommeil passager, l'autre est un sommeil éternel ; c'est le seul trait qui les distingue.

L'idée du prince des poëtes a été adoptée par les artistes. C'est sous la forme de deux génies que le sommeil & la mort sont représentés sur un autel qui se trouve à Rome, dans le jardin du palais Albani. Une inscription, antique ainsi que le monument, ne permet de former aucun doute sur l'intention de l'artiste.

Si le génie de la mort avoit tous ses attributs, on le verroit avec une urne ou une fiole, une couronne, un papillon & un flambeau : mais on sait que les anciens se dispensoient le plus souvent d'entasser, comme le font les modernes, les attributs de leurs figures mythologiques ou allégoriques.

Sur un sarcophage publié par Bellori, le Dieu de la

mort eſt repréſenté debout ſous la figure d'un jeune homme. Il a des aîles; ſes jambes ſont croiſées pour marquer l'état de repos. Sa tête inclinée a l'expreſſion de la triſteſſe. Il s'appuie ſur le flambeau de la vie, éteint & renverſé, qu'il poſe ſur l'eſtomac du mort. Il tient une couronne, parce qu'on couronnoit les morts, & un papillon qui étoit le ſymbole de l'ame au moment où elle abandonne le corps.

Sur une pierre gravée, il a auſſi des aîles; il tient d'une main une urne cinéraire, & de l'autre il ſecoue ſon flambeau pour l'éteindre : un papillon rampe ſur la terre à côté de lui.

Ceux qui ſeront curieux de voir ce point d'antiquité plus approfondi, pourront conſulter la *diſſertation* de Leſſing *ſur la manière de repréſenter la mort chez les anciens*. Elle a été traduite par M. Janſen, dans ſon *recueil de pièces intéreſſantes concernant les antiquités, les arts* &c.

La repréſentation de la mort ſous la forme d'un ſquelete, eſt rebutante, & par cela même, indigne des anciens : elle eſt encore plus indigne d'eux, parce qu'elle offre une idée fauſſe; elle ne préſente pas l'image de la mort, mais d'une ſuite éloignée de la mort.

H. Herder attribue la manière dont les modernes ſont convenus de repréſenter la mort, à ces peuples ſeptentrionaux qui détruiſirent l'empire Romain, & adoptèrent la nouvelle religion de Rome. Ces barbares, nés ſous un climat dont la rudeſſe les rendoit incapables de toute idée gracieuſe, préférèrent le hideux & le terrible à la grace & à la beauté. Ne pourroit-on pas accuſer de même notre origine boréale

de bien d'autres changemens que nous avons apportés à l'art des anciens, & que sais-je? de quelques-uns peut-être dont nous nous applaudissons?

NEPTUNE. Il n'existe à Rome qu'une statue antique de ce Dieu. Elle se trouve à la Villa-Medicis, & seroit peu différente de celles de Jupiter, si Neptune n'avoit pas la barbe crépue, & les cheveux jetés d'une manière toute différente au-dessus du front.

PALLAS. Sa chevelure, dit Winckelmann, est nouée fort bas derrière la tête. Son maintien est grave : elle a les yeux moins ouverts que Junon ; elle les tient baissés & la tête inclinée, comme si elle étoit ensevelie dans une profonde méditation. Cette expression de pudeur est convenable à une divinité qui, toujours exempte de foiblesse, n'a jamais été vaincue par l'amour. Elle n'a jamais la gorge découverte : la nudité de la mammelle droite est un attribut de Diane, & de cette divinité seule.

On sent que le caractère de réflexion & de pudeur donné ici à Pallas, ne sauroit lui convenir dans toutes les circonstances où l'on peut la représenter. Doit-elle avoir, par exemple, les yeux baissés, la tête inclinée, dans le premier livre de l'Iliade ? Aussi notre antiquaire convient-il lui-même que, sur une médaille Grecque en argent de Vélia, ville de Laconie, elle a de grands yeux élevés, & qu'elle porte ses regards en avant : des aîles garnissent les deux côtés de son casque ; ses cheveux descendent par étages en longues bouèles pardessus la bandelette qui les noue. En gé-

néral, on donne à Pallas des cheveux plus longs qu'aux autres déesses.

PAN. Winckelmann se flatte d'avoir découvert la véritable conformation de la tête de ce Dieu, sur une médaille du Roi Antigone : elle est couronnée de lierre; la physionomie annonce de la gravité; la barbe fournie ressemble dans son jet aux poils des chèvres. Une autre tête, à peu près aussi peu connue, de la même divinité, est au capitole; des oreilles pointues la caractérisent; la barbe est moins hérissée que celle de la médaille, & ressemble à celle de quelques philosophes. On remarque un air de réflexion dans les yeux enfoncés qu'on peut comparer à ceux de la tête d'Homère. Ce morceau est d'une grande exécution.

Ajoutons que ce Dieu doit avoir quelques traits de la nature sauvage; mais qu'il doit avoir le plus grand caractère, puisqu'il est cette nature elle-même. « Il est, dit le faux Orphée, le ciel, la mer, la » terre & le feu : toutes les parties de la nature sont » les membres du Dieu Pan. »

La médaille arcadienne du dieu Pan, où il est représenté assis sur le mont Olympe, l'offre sous les traits d'un beau jeune homme sans barbe. Ses cheveux séparés au milieu du front sont jetés des deux côtés avec beaucoup de grace : sa tête est noble, sa taille ne manque point de sveltesse; tous ses membres sont de forme humaine & d'une belle proportion. Rien en lui n'indique un dieu rustique que le bâton noueux & recourbé qu'il tient en main, & la flutte à sept tuyaux qui est à côté de lui; ou plutôt le bâton indique sa

puissance, & la flûte à sept tuyaux, symbole de l'harmonie des sept planètes, fait connoître son empire sur toute la nature.

Il ne faut pas confondre avec le Dieu Pan, le dieu Tout, les *Pans* ou *Ægipans*, divinités inférieures & champêtres. Ils ont le nez aquilain, la face large & grossière, de longues oreilles, des cornes, des pieds de chèvres. Ces Dieux étoient le symbole de la nature champêtre, & l'on a voulu désigner la faculté productive & générative de la campagne par la salacité du bouc dont ils partagent les formes. Les Pans furent, avec le temps, donnés pour cortège à Bacchus, comme l'avoient toujours été les satyres : mais il est vraisemblable que ce n'a été que dans des ouvrages Romains, ou faits par des artistes Grecs pour des Romains. Les jeunes Pans se nommoient des *Panisques*.

Malgré ce que nous avons dit de la figure du dieu Pan, dans la médaille arcadienne, il faut avouer qu'Homère, ou l'auteur de l'hymne homérique adressé à ce Dieu, lui donne des pieds de chevre & des cornes.

On peut donner à Pan moins de grandeur, quand on ne le considère que comme un Dieu agreste, fils de Pénélope, & amant des nymphes des Bois. Ce n'est plus alors qu'un Ægipan.

PARQUES. Elles sont du nombre des divinités auxquelles on se croit obligé de donner de la laideur : ce caractère, que cependant quelques modernes ont évité, est autorisé par d'anciens poëtes, mais non par les artistes de l'antiquité. On voit ces déesses assister

à la mort de Méléagre : leur forme est virginale, leurs têtes sont belles; elles ont des aîles au dos, elles en ont aussi à la tête. L'une d'elles est toujours dans l'action d'écrire sur un rouleau. Pausanias nous apprend que Vénus a été nommée la plus ancienne des Parques, ce qui ne permet pas de leur donner un caractère de laideur. La manière de représenter Vénus, ressembloit à celle de représenter la déesse des vengeances, la terrible *Némésis*, puisque ce fût en Némésis qu'Agoracrite, élève de Phidias, changea la statue qu'il avoit faite de Vénus.

Pluton ressemble, ainsi que Neptune, à son frère le maître des Dieux; mais il s'en distingue par le caractère de la sévérité. On l'a pris souvent pour un Jupiter à qui l'on a cru devoir donner le surnom de terrible. C'est le même Dieu que Sérapis, & il est caractérisé par le *modius* ou boisseau sur la tête; mais ce caractère n'a pas toujours été observé. Ses cheveux ne sont pas arrangés comme ceux de Jupiter : pour lui donner un air plus sombre, on le représente avec les cheveux rabattus sur le front : sur quelques têtes de Sérapis, la barbe est séparée en deux.

Proserpine. Sa tête, sur les médailles de Sicile & de la Grande-Grece, est de la plus grande beauté : sur une médaille du cabinet de M. Pellerin, elle est couronnée de longues feuilles qui sont probablement des feuilles de bled : mais des antiquaires les ont prises pour des feuilles de jonc, & en conséquence de cette erreur, ils ont regardé la tête de Proserpine comme une tête de la nymphe Aréthuse.

SAISONS, ou les HEURES, suivant la dénomination des Grecs; car c'étoit par le nom d'Heures qu'ils désignoient les parties de l'année, & non celles du jour. Ils appeloient aussi heures des portions de temps non périodiques & déterminées; mais ce mot, en ce dernier sens, est étranger aux objets de l'art.

Les Heures ou Saisons sont compagnes des Graces; elles en ont la beauté, & quelquefois la nudité. On avoit coutume de les représenter dansantes : elles furent d'abord au nombre de deux, parce que les Grecs ne reconnoissoient alors que deux saisons; ils en distinguèrent ensuite trois. Leur vêtement est ordinairement court, comme celui des danseuses, & ne descend que jusqu'aux genoux : leurs têtes sont couronnées de feuilles de palmier. C'est ainsi qu'on les voit sur une base triangulaire du Palais Albani. Enfin les Saisons furent portées au nombre de quatre, & on les voit en ce nombre sur une urne de la même vigne : elles y sont représentées de différens âges, & couvertes de longues draperies : elles n'ont pas la couronne de palmier. L'Heure du printemps a la taille & les traits naïfs du jeune âge; ses trois sœurs augmentent d'âge progressivement. Sur le bas-relief de la Villa-Borghese, les Heures dansent avec les Graces. Ces quatre derniers articles sont entièrement extraits de Winckelmann.

SATYRES. Nous ne croyons pas devoir leur donner le nom de faunes, parce que l'art antique appartient sur tout aux Grecs, & que le nom de faunes appartient uniquement à la langue latine. C'est faire dans le langage, une sorte de faute de costume, que de donner

donner sans nécessité des noms latins à des idées & des productions Grecques.

Les meilleurs statues de Satyres offrent ces dieux inférieurs sous l'image d'une belle jeunesse bien proportionnée, mais distinguée de celle des héros par un profil moins noble, par un nez camus, par un air de simplicité & d'innocence, jointe à une sorte de grace commune. On leur donnoit ordinairement des cheveux hérissés & un peu crêpus à la pointe, pour imiter les poils de chèvres. On trouve à Rome, continue Winckelmann, plus de trente statues de jeunes Satyres qui se ressemblent par la forme & l'attitude. Il conjecture avec beaucoup de vraisemblance que ces nombreuses imitations avoient pour original le fameux Satyre de Praxitele, qui étoit, avec son amour, celui de ses ouvrages que ce statuaire aimoit le plus. On sait par les restes de l'antiquité qui sont parvenus jusqu'à nous, que les artistes, plus modestes alors qu'ils ne le sont généralement aujourd'hui, se disputoient à l'envi la gloire de multiplier les chefs-d'œuvres des grands maîtres. Si l'on ne veut pas croire à cette modestie des artistes, on pourra supposer qu'un grand nombre d'amateurs, & peut-être de villes, cherchoient à se procurer, & payoient chérement, les copies ou les imitations de ces chefs-d'œuvres.

Ceux qui ont établi que la nature des Satyres devoit avoir de la pesanteur, ne se sont pas rappellé le Faune nourricier de Bacchus, qui tient ce jeune dieu dans ses bras. Cette figure est bien plutôt svelte qu'épaisse & pesante. L'original est à la Villa-Borghese; mais elle est bien connue en France par des copies ou des plâtres moulés, & elle est d'une fort belle étude. La

beauté de ses jambes est célèbre. Si elles ne sont pas idéales, la nature au moins n'en offre pas de plus belles, par rapport au caractère général de la figure. Le beau Satyre dormant au palais Barberini n'est point une figure idéale; mais une parfaite image de la nature naïve & abandonnée à elle-même.

On ne trouve non plus rien de lourd, dit Mengs, dans le Faune de Florence qui joue des crotales, si ce n'est la tête & les bras qui sont modernes. Nous avons à Rome, ajoute le même artiste, quantité de Faunes de la forme la plus élégante, qui pour cela ne sont pas des Apollino, mais qu'on pourroit comparer aux plus beaux Bacchus, excepté pour la physionomie & l'attitude.

Deux tableaux du cabinet d'Herculanum représentent, l'un un jeune Satyre qui renverse amoureusement une jeune Bacchante, l'autre un Satyre vieux & barbu qui tâche d'embrasser une Nymphe ou plutôt une belle hermaphrodite.* Ils ont entiérement la forme humaine & n'en diffèrent que par une petite queue. Le premier est d'une nature un peu pesante; l'autre aussi léger que le permet son âge, paroît avoir été svelte dans sa jeunesse.

Dans un autre tableau d'Herculanum, on voit l'Amour luttant avec un enfant qui a des cornes, des cuisses, des jambes & des pieds de chèvre. C'est un panisque, c'est à dire un jeune Pan ou Ægipan. Par cette réunion de la nature humaine & animale, les

(*) Les anciens donnoient souvent des Hermaphrodites ou Androgynes pour compagnes aux Satyres.

anciens ont peut-être voulu figurer l'universalité du dieu Pan. Mais les Grecs n'ont jamais distingué les Satyres d'avec hommes que par les oreilles pointues, la petite queue & le nez camus. Xénophon nous apprend que Socrate, qui étoit camus, ressembloit à un Satyre. Le nez aquilin désigne un Ægipan.

Quelques sculpteurs antiques ont donné aux Satyres une physionomie riante avec des poireaux pendens sous les mâchoires comme aux chèvres: on voit une belle tête de ce genre à la Villa-Albani.

SILENE. Le Silene, père nourricier de Bacchus, & en général les vieux satyres, que l'on nomme Silenes, n'ont pas, dans les compositions sérieuses, l'expression de la gaité. Ce sont de beaux corps dans toute la maturité de l'âge : tel est celui dont nous venons de parler à l'article précédent, & que nous avons appellé Faune, pour nous conformer à la dénomination qu'on lui donne ordinairement en France. Dans quelques figures, dit Winckelmann, la physionomie de Silene, annonce un air de gaité; il porte une barbe frisée : dans d'autres, l'instituteur de Bacchus paroît sous la forme d'un philosophe; sa barbe vénérable lui descend en serpentant jusques sur la poitrine. C'est ainsi qu'il est représenté sur des bas-reliefs qui ont été souvent répétés, & que l'on connoît sous la fausse dénomination de banquet de Trimalcion. Dans des compositions gaies & bacchiques, on voit sur plusieurs bas-reliefs le vieux Silene avec un corps d'une grosseur démesurée & chancelant sur un âne qui lui sert de monture. Dans le tableau d'Herculanum qui représente la lutte de l'Amour & d'un jeune Ægipan,

il eſt d'une proportion peſante. On nommoit Silenes les Satyres avancés en âge.

TRITONS. On voit à la Villa-Albani deux têtes coloſſales de ces dieux marins inférieurs. Elles ſont caractériſées par des eſpèces de nageoires qui forment les ſourcils & par d'autres nageoires ſemblables qui paſſent au deſſous du nez, ſur les joues & ſur le menton, & tiennent la place de la barbe. On les voit ainſi repréſentés ſur pluſieurs urnes funéraires. L'expreſſion que leur ont prêtée les artiſtes ſemble indiquer le calme de la mer. Les épithetes qui ont été quelquefois données à ces dieux par les poëtes, n'ont pas ſervi de modèles aux ſculpteurs.

VENUS, déeſſe de la beauté dont elle eſt le premier modèle. Ordinairement elle eſt nue, ainſi que les grâces & quelquefois les heures ou ſaiſons.

Vénus a toujours les yeux petits & la paupière inférieure tirée en haut, différente en cela de Junon dont la coupe de l'œil eſt grande & arrondie. Quels que ſoient les attributs de Vénus, elle a toujours des regards tendres & languiſſans, & des yeux pleins de douceur : mais les anciens ne lui ont jamais donné ces regards laſcifs qui ne lui ont été prêtés que par quelques modernes. Elle peut être conſidérée comme la déeſſe de la volupté, & non comme celle de l'impudence.

Vénus plus généralement nue, étoit quelquefois drapée. Telle l'a repréſenté Praxitele; Winckelmann conjecture que la Vénus drapée, belle ſtatue qui a paſſé d'Italie en Angleterre, en eſt une copie. Ce

que nous avons dit en parlant du satyre ouvrage du même statuaire, & de ses nombreuses imitations, peut donner assez de fondement à cette conjecture, si d'ailleurs elle est soutenue par la beauté & le style de l'ouvrage.

Sur quelques bas-reliefs antiques qui représentent l'enlévement de Proserpine, on voit aussi Vénus drapée & la tête ceinte d'un diadême.

Quand cette déesse est entièrement drapée, elle a deux ceintures; l'une, comme les femmes la portoient, au dessous du sein; & l'autre au dessus des hanches: Winckelmann prétend que cette seconde ceinture étoit le ceste, espèce de talisman, qui contenoit tous les moyens de séduire & de plaire. M. Heyne n'admet pas cette conjecture.

Winckelmann refuse de reconnoître pour Vénus, une figure à qui l'on a donné ce nom, & qui se trouve dans un tableau antique du palais Barberini. Elle a des mammelons apparens, & c'est ce qui blesse le savant antiquaire, parce que Vénus est ordinairement caractérisée par un sein virginal. Mais le peintre antique a peut-être voulu figurer Vénus nourricière, *Alma Vénus*, symbole de la nature. Parce que nous connoissons quelques idées des anciens artistes, nous n'avons pas le droit de prononcer que nous les connoissons toutes, & que jamais aucun d'eux ne s'est cru permis d'abandonner les idées les plus générales. Winckelmann avoit un penchant à généraliser qui lui a procuré des conjectures très-ingénieuses, & qui a dû quelquefois l'égarer.

Les Vénus que l'on appelle de Médicis, par leur conformité avec celle qui porte ce nom par excel-

lence, font en très grand nombre : on les trouve sur des médailles antiques & peut-être en reste t-il aujourd'hui plus de cent statues de différentes proportions. On n'est pas cependant obligé de croire que toutes ayent eu originairement cette position. l'adresse ou plutôt la fraude des sculpteurs Italiens modernes est assez connue. On sait que d'un morceau de statue antique, ils savent faire une statue entière qu'ils vendent chérement comme un chef-d'œuvre de l'antiquité, quoique ce ne soit qu'une production moderne souvent très-médiocre. Quelques parties de statues de femmes, trouvées dans des décombres, ont donc pu servir à faire un grand nombre de ces Vénus.

Mais on n'en peut pas dire autant des médailles; & d'ailleurs il faudra toujours convenir qu'il nous reste de l'antiquité beaucoup de Vénus dans l'attitude de celle de Médicis : d'où il faut conclure que cette Vénus fut, plus que toutes les autres, révérée des anciens, soit que cette vénération ait été religieuse, soit qu'elle ait eu pour objet la beauté de l'art qui brilloit dans le premier modèle, d'où il a résulté tant de copies.

C'est cette Vénus qu'Ovide avoit sous les yeux, ou du moins dans la pensée, lorsqu'il dit : » quand elle » se montre sans voile, elle retire à demi en arrière » ses charmes inférieurs & les cache de sa main gau- » che ».

Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponit,
Protegitur, lævâ semireducta manu.

Une médaille des Cnidiens, des pierres précieuses

gravées à Cnide semblent prouver, ou dumoins rendre très probable, que le modèle de cette Vénus si estimée des anciens, si souvent répétée par leurs artistes, fut la fameuse Vénus de Cnide, ouvrage de Praxitele. En effet, la Vénus que les Cnidiens affectèrent de multiplier sur leurs médailles & sur les pierres gravées, dut être celle qu'ils révéroient dans leur temple, celle qui recevoit leurs premiers hommages.

Il est vrai que la Vénus Cnidienne des médailles & des pierres gravées n'est pas exactement celle de Médicis : elle lui ressemble par la partie inférieure; mais la partie supérieure est différente.

Mais il faut reconnoître que cette partie supérieure n'a pu être, dans la statue, telle qu'on la voit sur les pierres gravées & sur les médailles. Quoiqu'on ne puisse pénétrer la raison de ce changement, il est certain que Praxitele n'a pu composer ainsi le haut de sa statue. Un bras étendu, tenant une draperie légére au-dessus d'une cassolette, auroit produit dans la sculpture de ronde-bosse une maigreur & un défaut de solidité que le grand artiste auroit été loin de se permettre. Or puisque les pierres gravées & les médailles ne nous donnent pas une représentation fidèle de la partie supérieure de ce chef-d'œuvre si célèbre dans l'antiquité, nous pouvons croire que cette représentation nous a été à peu-près conservée dans la statue qu'on nomme de Médicis & dans celles qui ont la même attitude.

La Vénus de Médicis est-elle de la main de Praxitele, ou seulement une copie; l'art a-t-il fait des progrès depuis Praxitele jusqu'au temps où vivoit le copiste,

& la copie est-elle plus belle que n'étoit l'original? l'art au contraire avoit-il dégénéré, & la Vénus de Médicis, malgré toutes ses beautés, ne nous donne t-elle qu'une foible idée de la perfection que Praxitele avoit imprimé à sa statue de Cnide? Toutes questions qu'il seroit téméraire de vouloir résoudre. La Vénus de Médicis est un des plus beaux ouvrages qui nous restent des anciens : y eut-il un temps où ils produisirent des ouvrages encore plus parfaits, c'est ce que nous ne pouvons savoir. Mais ce dont il faut être averti, c'est que toutes les parties de cette figure ne sont pas antiques : le bras droit a été restauré depuis l'épaule, & le bras gauche depuis le coude; les jambes ont été brisées, & sont composées aujourd'hui de parties antiques & modernes.

Il nous reste à parcourir d'après M. Heyne, différentes manières dont les anciens ont représenté Vénus. Ceux qui desireront de plus grands détails pourront lire son mémoire dans le *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités, les arts &c.* On peut aussi consulter le savant mémoire de M. Larcher, & celui de M. l'Abbé de la Chau.

Vénus anadyomene ou sortant des eaux, tableau d'Apelles. Elle essuyoit ses cheveux de ses deux mains. Ce n'étoit qu'une figure à mi-corps. Il se peut, comme le conjecture M. Heyne, qu'un bas-relief de Rome, qui se trouve dans l'*admiranda*, soit, pour la figure de Vénus seulement, une copie du tableau d'Apelles, faite par un sculpteur sans talent. La déesse est assise sur une coquille portée par deux tritons; un amour lui présente un miroir.

Sur une médaille de la colonie de Corinthe, frappée

en l'honneur d'Agrippine, la déesse s'essuie les cheveux d'une seule main.

C'est une Vénus sortant du bain, & non une Vénus anadyomene, que celle qui se voit tantôt à demi drappée, tantôt entiérement couverte, essuyant ses cheveux d'une seule main, & tenant quelque fois un miroir.

Il faut distinguer plusieurs sortes de *Vénus victorieuses*.

1°. On entend quelquefois par *Vénus Victrix*, cette déesse victorieuse de Junon & de Pallas qui lui disputèrent le prix de la beauté. Vénus obtint la préférence : elle tient la pomme que lui donna Pâris.

2°. D'autres fois, on entend par *Vénus victrix* cette déesse victorieuse de Mars. Elle a désarmé le dieu de la guerre, & s'est elle-même revêtue de ses armes; on la voit alors coëffée du casque, tenant en main la lance, & portant quelquefois le bouclier.

3°. *Vénus victrix* indique encore cette déesse procurant la victoire aux Césars, & devenue victorieuse par leurs mains. Elle est debout entre des enseignes légionaires. Elle porte le pied sur la proue d'une galère, & tient une victoire et une branche de palmier, ou d'olivier.

4° Enfin quand Vénus est considérée comme ayant mis fin à la guerre civile, en donnant la victoire à Jules-César, elle tient un caducée.

M. Heyne croit que le surnom de *victrix* n'a été donné à Vénus que par les Romains : ce qui n'empêche pas que les Grecs n'aient eu des Vénus armées. Les plus anciens monumens la représentent avec le

casque & le bouclier. C'est cette Vénus qui recevoit le culte des Spartiates.

Winckelmann parle d'une Vénus qu'il appelle victorieuse & dont on voit une statue antique à Caserte, dans le palais des Rois de Naples. Elle porte un diadême, & son pied gauche est posé sur un casque. Si ce monument est romain, ou fait par des Grecs pour les Romains, ce pourroit être une *Vénus génitrix*.

Jules-César qui avoit l'orgueil de faire remonter son origine aux amours de Vénus & d'Anchise, regardoit cette déesse comme sa mère, & lui dédia un temple sous le nom de *Vénus génitrix*. On voit la déesse, sous cette dénomination, armée de la lance & du bouclier.

Les médailles de César représentent ordinairement *Vénus génitrix* vêtue d'une draperie traînante ou relevée, le sein gauche découvert & un diadême sur la tête. Quelquefois elle tient une lance d'une main & de l'autre une victoire. Cette variation dans les attributs permet de rapporter à la déesse mère de César sa statue dont parle Winckelmann.

La dénomination de Vénus Uranie ou céleste est très ancienne: on la disoit fille de Jupiter & d'Harmonie. Elle désigna d'abord la force productive de la nature, ou la nature elle-même. Le temple de cette déesse à Athenes étoit un des plus anciens de cette ville. A Cythere sa statue étoit armée. Les plus anciens monumens de cette déesse connus de M. Heyne, sont les médailles de Julie Sœmie, mère d'Héliogabale. Elle y est représentée drapée & armée de la lance : elle tient de la main droite un globe,

quelquefois avec une étoile ou le soleil. Auprès d'elle est l'amour.

Winckelmann reconnoît pour des Venus-Uranies, des statues de femmes ceintes du diadême, & il ne les distingue de Junon que par la forme des yeux plus alongés & moins ouverts.

Les anciens ont connu une Vénus Callipyge, que les François désignent par le nom trivial de Venus aux belles fesses; ce qui est une traduction fidèlle, mais grossière, du mot Grec. Deux filles de Syracuse, toutes deux sœurs, ayant obtenu un riche établissement par le même genre de beauté qui a fait donner ce surnom à la déesse, lui érigèrent un temple. On connoît en France, par un assez grand nombre de moules & de copies, la Vénus Callipyge du Palais Farnese. C'est tout au plus une antique du second rang. La figure est ronde & pesante, le linge de la draperie manque de légèreté, & les plis en sont secs & parallèles. La tête est moderne. (*Article de M.* Levesque.)



N

NAIF, (adj.) ce mot signifie ce qu'on apporte avec soi en naissant, ce qui n'est point acquis, ce qui ne doit rien à l'art : il vient du latin *nativus*, d'où s'est formé l'Italien *natio*. Il semble qu'il devroit être synonyme de naturel ; & il est bien vrai que le *naïf* est toujours naturel, mais ce qui est naturel n'est pas toujours *naïf*. La majesté, la fierté, la noblesse peuvent être naturelles ; la grace, la douceur peuvent être *naïves*. Le *naïf* n'appartient qu'aux qualités qui s'associent avec l'ingénuité, la simplicité, la candeur, peut-être même avec une sorte de foiblesse physique : aussi l'aime-t-on dans les femmes même faites ; & il sembleroit ridicule dans un homme fait. C'est peut-être encore qu'il doit son plus grand charme aux graces ingénues, & la nature refuse ces graces à l'homme, dès le moment où elle lui accorde la force. Ces graces & la *naïveté* doivent donc être unies à une certaine foiblesse : la *naïveté*, aimable dans l'enfance & dans la jeunesse, feroit déplacée dans l'âge avancé, parce que la simplicité native a dû être détruite par l'expérience d'une longue vie : elle continue longtemps de plaire dans les femmes, parce que leur vie retirée, simple, exempte d'affaires, les laisse long-temps sans expérience.

Dans les arts, comme dans les lettres, il est plus aisé d'être grand, noble, élevé, fin, délicat, que d'être *naïf*; & cependant la *naïveté* est le comble

du talent, lorsqu'il s'agit de traiter les expressions douces qui conviennent à la beauté accompagnée de la jeunesse. Dans les jeunes personnes, la crainte, la tendresse, la grace, la douleur sont d'autant plus touchantes, qu'elles sont plus *naïves*. Des mouvemens faciles sont toujours naturels; mais pour qu'ils soient *naïfs*, ils doivent être imprimés par la candeur. Les enfans du Dominiquin sont *naïfs*; ses femmes le sont quelquefois. Le Sueur a très-bien exprimé la *naïveté* dans le jeune âge. Dans ses tableaux faits pour le cloître des Chartreux, un jeune novice, les yeux baissés, plaît par une modestie *naïve*. Il se fait aimer, & fait chérir la mémoire de l'artiste qui l'a peint: on sent que le modèle de cette figure n'a pu se trouver que dans une ame douce.

Il est aisé de relever le prix de la *naïveté* : le seul conseil qu'on puisse donner aux artistes, pour les conduire à l'exprimer, c'est d'en bien observer les mouvemens dans la nature; mais ils échappent aisément par leur extrême simplicité : si l'on ne rend pas la *naïveté* avec la plus grande précision, ce n'est plus elle; ce n'est que la mine ridicule qui a la sotte prétention de l'imiter. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NATURE. (subst. fem.) Ce mot dans le langage de l'art a plusieurs significations. Il se prend quelquefois pour le modèle vivant : peindre, dessiner d'après *nature*, c'est dessiner ou peindre d'après un modèle. On dit d'un artiste qui a pris un modèle, qu'il a pris la *nature*.

Nature s'oppose à copie. On peut demander si une pièce est une copie, ou si elle est faite d'après *nature*.

Nature s'oppose encore à ce qu'on appelle prati-que, c'est-à-dire à ce qu'on fait sans modèle & seulement par habitude. On sent que telle figure, telle draperie est faite d'après *nature*, & telle autre de pratique.

Mais sur-tout on appelle *nature* les qualités extérieures & visibles de tout ce qui existe. Ce sont ces qualités que l'art prend pour objet de ses imitations.

Dans la première enfance de l'art, ceux qui le cultivoient n'étoient pas même capables de voir la *nature*. Ils ne se doutoient pas qu'il fût nécessaire de l'étudier, & sans se la mettre sous les yeux, ils la représentoient de mémoire telle qu'elle leur sembloit s'être offerte à leurs sens grossiers. C'est ainsi que les personnes qui n'ont aucune étude du dessin, & qui n'ont jamais considéré avec quelqu'attention les ouvrages de l'art, forment des traits roides, sans mouvement, sans proportion, qu'ils croyent ressembler à des figures d'hommes ou d'animaux. Tels furent les premiers essais des peintres. Ceux des sculpteurs ressembloient à des figures d'hommes à peu près comme l'instrument dont nos paveurs se servent pour enfoncer les pavés, & qu'ils nomment demoiselle, ressemble à une figure de femme.

Quand l'art fut plus avancé, quand on eut reconnu que pour rendre la *nature*, il falloit en faire une étude, on crut qu'il suffisoit de la saisir telle qu'elle s'offre le plus communément. Le premier modèle qui se présenta, fut regardé comme un beau modèle; tout ce qu'on pût faire de mieux, fut de rejetter la *nature* difforme; mais on étoit encore loin de distinguer la belle *nature* de la *nature* commune ; cet-

seconde époque de l'art fut très-longue, & même, pour la plupart des peuples, elle ne fut point remplacée par une époque plus brillante.

Les arts, cultivés long-temps avec de foibles progrès dans l'Orient & en Egypte, passèrent enfin chez un peuple sensible, né pour connoître le beau, pour l'aimer, pour le chercher en tout : c'étoit les Grecs. Ils les cultivèrent d'abord d'une manière barbare ; car tels doivent toujours être les premiers pas : ils les portèrent ensuite à un degré qu'il ne fut jamais permis aux Egyptiens de franchir : bientôt ils surpassèrent des maîtres trop peu dignes de les avoir long-temps pour disciples, & devinrent enfin les maîtres de tous les siècles qui devoient suivre, de tous les peuples qui devoient se policer. Nous pouvons du moins jusqu'à présent tenir ce langage, puisque nous sommes encore leurs humbles élèves dans les parties capitales des arts ; celles qui tiennent à la beauté des formes, & à la grandeur de l'expression.

Ils connurent ce que n'avoient pas su découvrir les Egyptiens, que la *nature* a du mouvement & de l'expression, & ne tardèrent pas à sentir qu'elle a la beauté, que cette beauté est son vrai caractère, & qu'elle cesse d'être elle-même toutes les fois qu'elle s'en écarte. Dès lors imiter la *nature*, ou exprimer la beauté, devint pour eux la même chose. Peut-être renfermèrent-ils l'idée de la beauté dans la figure humaine, & négligèrent-ils de la chercher dans les autres phénomènes de l'existence : mais au moins, dans la représentation de l'homme, ils combinèrent tout pour parvenir au beau. « Tout chez eux, dit » M. Hagedorn, jusqu'à l'expression du corps en

» agitation & de la nature souffrante, est éloigné » de toute contorsion & de toute attitude capable de » blesser la bienséance; défauts qui sont devenus do- » minans par la suite des temps. »

» L'antique nous fait voir, continue cet amateur » délicat & sensible, que pour choisir des beautés de » détail, il falloit que l'œil de l'artiste fût exercé, » & que pour lier ces beautés, il étoit essentiel que » son jugement eût conçu des idées abstraites d'une » sorte de beauté qu'il ne trouvoit pas réunie dans » les objets individuels. S'il s'agissoit de donner un » air plus noble à un corps d'ailleurs très-beau, ou » d'embellir quelques-unes de ses parties, défectueu- » ses relativement au tout ensemble, l'art suppléoit » aux négligences de la *nature*. En combinant l'ex- » pression de l'ame la plus élevée avec le corps le » mieux conformé, l'artiste atteignoit à cette beauté » sublime dont l'original s'étoit présenté à sa pensée. »

C'est donc la *nature* qui est la première maîtresse de l'artiste pour les formes, les proportions, l'expression : mais après avoir pris, en disciple docile, les leçons qu'elle lui donne, il doit concevoir l'orgueilleux projet de la surpasser; non qu'il lui soit accordé de créer quelque beauté dont elle ne lui ait pas offert le modèle; mais parce qu'il peut réunir des beautés qu'elle ne lui offriroit jamais assemblées en un même modèle.

Elle est aussi le premier guide du peintre pour le clair-obscur & le coloris; mais dans ces parties encore, il se trouve des beautés dispersées que l'artiste peut réunir : il y entre beaucoup de choix, beaucoup d'idéal, ajoutons même beaucoup de convention.

Le

Le malheur de l'artiste est d'avoir des juges qui ne connoissent pas les beautés qu'il leur soumet : elles leur plairont cependant, non par un jugement motivé, mais par sentiment. Le vulgaire voit la *nature* & ne sait pas la voir; l'œil seul exercé de l'artiste apperçoit ce qu'elle cache aux autres yeux. Quel homme étranger à l'art connoît la pureté de ces contours qui terminent les belles formes, & de ces milieux qu'ils renferment; le jeu varié des lumières, des demi-teintes, des ombres & des reflets; ces nuances multipliées, ces passages insensibles qui conduisent du jour à sa privation; ces variétés infinies de couleurs dans ce qui paroît n'être qu'une seule couleur? On peut même dire que, dans cette classe des connoissances, le peintre l'emporte beaucoup sur le statuaire, parce qu'il considère la *nature* comme ayant des formes & de la couleur, & que le statuaire ne la contemple que relativement aux formes : mais combien celui-ci trouve dans cette partie seule d'observations qui échapperont toujours à ceux qui n'auront point partagé ses études!

Il faut, avant que l'art se perfectionne, que des générations d'artistes se succèdent pour s'instruire mutuellement; il faut que les générations nouvelles apprennent des générations écoulées, la manière de bien voir la *nature*. A la naissance de l'art, comme nous l'avons remarqué, les artistes ne la virent que comme le vulgaire; dans son enfance, ils la virent sèche, roide & monotone; c'est ainsi que la voyoient les peintres gothiques. Les artistes parvinrent ensuite à la voir belle : mais les peintres eux-mêmes n'y voyoient guère encore que les beautés qui étoient

apperçues par les statuaires ; c'est peut-être ainsi que la virent toujours les Grecs. Enfin Titien, Rubens, &c., virent moins bien les beautés de ses formes, & tout ce que les grands statuaires ont admiré en elle ; mais ils découvrirent toutes les beautés que répand à sa surface le jeu des lumières & des ombres, & la variété des couleurs.

Lors même que l'art est parvenu à sa perfection, il reste toujours des artistes qui, dans la *nature*, ne voyent guère bien que ses formes ; d'autres que les effets qu'y cause la lumière, d'autres que le charme des couleurs ; d'autres enfin, qui, destinés par la nature à n'avoir jamais que les yeux du vulgaire, n'appercevront toujours que très-imparfaitement les objets même que leurs maîtres leur indiquent. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NATUREL (adj.) Ce qui est conforme à la nature. On se sert aussi de ce mot substantivement : on dit qu'un ouvrage est fait, dessiné, peint d'après le *naturel*, qu'il faut consulter le *naturel*, &c.

NÉGLIGENCE, NÉGLIGENCES. (sub. f.)

J'expliquerai au mot *négliger* le sens général que le mot *négligence*, au singulier, peut avoir relativement à la peinture ; je vais entrer dans quelques détails sur celui qu'il a lorsqu'on l'employe (ce qui arrive le plus ordinairement) au pluriel ; car alors il a une acception sensiblement différente. En effet, si l'on dit : *il y a de la négligence dans ce Poëme*, on paroît en attaquer l'ensemble ; si l'on dit : *il y a des négligences*, on veut faire entendre que quelques parties, ou sim-

plement quelques détails n'ont pas été travaillés avec assez de soin, & cela n'attaque pas aussi essentiellement l'ouvrage.

Il en est de même dans les ouvrages de peinture : *ce tableau est fait avec négligence* veut dire que l'ensemble, que toutes les parties sont négligées. *Il y a des négligences dans ce tableau* signifie que quelques parties ne sont pas assez étudiées ou assez terminées.

Ce mot, lorsqu'il n'est pas pris dans son acception la plus sevère, a plus souvent rapport au style qu'aux autres parties. On dit très-fréquemment : *il y a des négligences, de grandes négligences dans le style de tel Auteur, de tel ouvrage*. Dans la peinture, c'est au dessin que s'applique aussi plus ordinairement cette même expression, qui n'emporte pas une critique absolue de l'ouvrage du peintre.

Cette relation confirme le rapprochement qu'on peut faire à quelques égards entre le dessin dans l'art de la peinture, & le style dans l'éloquence & la poësie. Cependant on compare aussi quelquefois le style à la couleur; c'est qu'on peut s'attacher dans ce que nous nommons *style* en général, à la correction, comme dans le dessin; & qu'on peut y considérer aussi le caractere qui a un rapport, mais moins exact, avec la couleur. Si l'on regarde le style ou la maniere d'écrire relativement à la partie grammaticale, il est bien véritablement pour l'éloquence & la poésie, ce qu'est le dessin pour la peinture. Si l'on envisage le style sous le rapport des *nuances* dont sont susceptibles les différens caractères qu'un orateur ou un poëte peut lui donner, il se rapproche de la couleur; mais, pour ne

pas insister sur ces rapprochemens, dont on fait si souvent un usage peu éclairé, & qui d'ailleurs ne peuvent jamais être d'une justesse extrême, je me contenterai de dire que les *négligences* qui blessent la correction du dessin, ont pour causes principales, le peu d'habitude de dessiner d'après l'antique & la nature choisie; par conséquent l'ignorance des règles primordiales, fondées sur la connoissance de l'Ostéologie & de la Myologie. Il est possible encore que la vivacité du caractère du peintre, la mobilité & l'impatience de son imagination occasionnent dans ses ouvrages des *négligences* de correction dont il s'apperçoit & que son caractère ne lui permet pas de corriger.

Il est des artistes qui n'exécutent point avant que d'avoir bien conçu, & d'autres qui exécutent au même instant qu'ils conçoivent. Ne voyons nous pas ainsi & trop souvent dans la société, des hommes qui parlent, pour ainsi dire, avant que d'avoir pensé? Le peintre qui conçoit vivement, & dont le caractère est prompt & impatient, voudroit que sa main & son pinceau pussent agir avec la même rapidité que son imagination : on observe que la plume qui ne trace que des signes, & que la langue même qui ne produit que des sons rapides, ne peuvent suivre la promptitude de la pensée; à bien plus forte raison, le pinceau qui doit imiter physiquement les objets, & qu'il faut reprendre à plusieurs fois, pour représenter les moindres détails, se trouve-t-il d'une lenteur souvent desespérante pour l'artiste qu'entraine l'impétuosité de la pensée. S'il n'est pas asses habitué à la correction des formes, pour que l'instinct, pour ainsi dire, les exécute fidèlement, en quelque sorte à son insçu, il

ne peut manquer de pécher contre cette correction. Il est alors nécessaire qu'il revienne sur ses pas; mais il est cependant des beautés attachées à cet accord de rapidité qu'on aime à remarquer entre la main qui exécute, & l'ame qui conçoit. On a regret à les sacrifier & l'on finit souvent par se pardonner des incorrections, des *négligences*, en pensant qu'il vaut mieux être animé, spirituel, plein de chaleur que correct. Le juge seroit tenté de penser quelquefois comme l'artiste; mais celui qui traite des préceptes de la peinture, dont la représentation physiquement juste des objets qu'elle imite, est la base essentielle, ne peut approuver les *négligences* : en effet leur abus trop facile attaqueroit le fondement de l'art, & de proche en proche, pourroit le faire dégénérer en art de convention; il finiroit même, avec le temps, par ne plus consister qu'en une espèce d'hiéroglyphes, puisque plusieurs écritures n'ont été originairement que des représentations absolument incorrectes des objets qu'on vouloit désigner.

Celui qui traite de l'art de la peinture, ou qui l'enseigne doit donc poser pour principe absolu que les *négligences* dans la correction du trait sont des fautes très-graves, & que les artistes ne doivent jamais se les permettre, sauf à en accorder le pardon à ceux qui savent racheter ce péché par toutes les autres perfections de l'art.

Les *négligences* dans les effets de la lumière & du clair-obscur, pourroient être moins rigoureusement condamnées, parce que premièrement il est plus difficile de satisfaire à l'exactitude de la perspective aërienne & aux loix de l'incidence & de la réfraction des

rayons lumineux, qu'aux règles des proportions plus positives, & plus aisées à démontrer; d'ailleurs, les spectateurs d'un tableau, si l'harmonie ou l'accord est satisfaisant, ne sont pas la plupart en état de juger de son exactitude précise aux règles du clair-obscur, au lieu que les défauts de proportion sont le plus souvent apperçus, parce qu'on s'attache principalement aux figures d'un tableau & que plus elles y font un rôle intéressant, plus on les examine; comme dans le monde, on observe d'un œil plus critique & plus sevère, ceux que leur place, leur rang ou certaines circonstances font remarquer davantage.

Les *négligences* dans les plans, d'après les notions que je viens de donner, blessent souvent de manière à être absolument blâmées, parce que la perspective linéale étant une science plus positive, est aussi plus aisément démontrée; que d'ailleurs pour ceux qui n'en connoîtroient pas les opérations, les objets sont, les uns par rapport aux autres, des échelles de comparaison; ensorte qu'un homme, représenté sur les premiers plans d'un tableau, donne à juger par la seule inspection, de l'éloignement où doit être une figure qui se trouve plus petite. Il en résulte que si la figure qu'on suppose éloignée est trop grande par rapport au plan & à la grandeur de la première figure, ou des autres objets, on juge aisément qu'elle n'est pas en perspective, ou, comme disent les peintres, *sur son plan*. On s'en apperçoit encore assez distinctement, lorsqu'elle est trop éclairée pour l'éloignement où le peintre la suppose; ou trop peu, s'il la représente peu éloignée.

Quant aux *négligences* dans la composition & dans l'ordonnance, à moins qu'elles ne soient des fautes marquées & choquantes, elles demandent des connoissances plus étendues dans ceux qui voyent les ouvrages de peinture : quelquefois des finesses omises dans la disposition d'un tableau intéressant, sont des *négligences*, parce qu'on juge d'après le talent de l'artiste, qu'il a dû s'en appercevoir & qu'il n'auroit pas dû se les permettre. Ces sortes de fautes sont donc relatives le plus souvent à la nature du sujet, & au mérite des peintres; c'est ainsi que l'on a droit d'exiger plus d'exactitude & plus de délicatesse d'un homme qu'on sait être éclairé, que d'un homme qui ne l'est pas. Dans l'un, les *négligences* sont des fautes de volonté; dans l'autre, elles sont des fautes d'ignorance.

Le malheur des artistes qui se permettent des *négligences*, est que ce défaut a coutume d'augmenter, par la raison que le peintre même le plus correct finit, en avançant en âge, par être plus indulgent pour lui-même. Le travail de consulter sans cesse la Nature, de revenir souvent aux principes élémentaires, coûte peu dans la force de l'âge; mais semble un devoir pénible à remplir dans l'âge plus avancé. On croit souvent d'ailleurs que la longue habitude acquise a tellement empreint les formes dans l'imagination & même dans la main, qu'on peut s'en reposer sur cette seconde nature.

Je finirai par dire que si quelques *négligences* heureuses de style peuvent produire des beautés, cet heureux effet est bien moins fréquent dans le *dessin*. Il est à cet égard peu de la Fontaine en peinture, &

c'est dans des rapprochemens de cette nature qu'on sent que les Arts ne peuvent souvent se comparer ; car le style, dans l'art d'écrire, est fondé sur des formes convenues, & le dessin l'est sur des formes immuables. Je me bornerai à cette observation, en prévenant les jeunes Artistes que les *négligences* en peinture sont non-seulement des défauts en elles-mêmes, mais des causes funestes de défauts par leurs suites; & que les *négligences*, dans quelques parties qu'on se les permette, dégénèrent presqu'immanquablement en *négligence* générale d'un Art qui demande la plus grande vigilance & la plus grande sévérité. (*Article de M.* WATELET.)

NÉGLIGER, (V. A.)

Négliger l'Art, *négliger son talent*, c'est l'exercer moins, ou l'exercer avec moins d'application.

Négliger la nature, est pour l'Artiste une négligence qui influe immédiatement sur l'Art, sur le talent, sur la pratique du talent. Cette négligence est donc celle qui doit nuire davantage au peintre.

Du verbe actif *négliger*, on forme le verbe réflechi *se négliger*. Il offre alors une expression générale & vague, qui exprime un rallentissement d'efforts, d'études, de travaux, de soin & d'attention.

Il n'est pas nécessaire d'entrer dans de grands détails sur des termes qui ne comportent que des observations très-générales; mais il n'est pas inutile d'en rappeller au moins le souvenir à la plupart des Artistes.

Dans le nombre de ceux qui se *négligent*, c'est-à-dire, qui ne font pas tout l'emploi qu'ils pourroient

faire de leur intelligence, de leur temps, de leurs soins, les uns sont entraînés par défaut de caractère; d'autres par défaut de santé; quelques-uns, parce qu'ils ont peu de lumières & trop d'amour-propre, ce qui les aveugle également, ou bien ils se *négligent* en travaillant trop ou trop vite par cupidité, ou trop peu & d'une manière peu suivie, par le goût dominant, & devenu trop général aujourd'hui, des plaisirs & de la dissipation.

Il est difficile de remédier aux deux premières causes, le défaut de caractère & la privation de la santé. L'homme qui manque de caractère perd la plus grande partie de sa vie dans l'indécision de ses idées. Ce défaut est commun; il tient à l'humanité, souvent à la complexion, souvent à l'éducation, & il semble aussi parmi nous être un défaut national; au moins est-on autorisé à croire que l'esprit de la nation, porté assez généralement au changement & à la légèreté, doit être moins propre aux applications suivies que s'il étoit plus grave & plus fixe. Ce défaut doit encore devenir plus sensible avec le temps & l'âge, car l'habitude l'augmente, & lorsque les forces & les facultés diminuent, il devient insurmontable.

Dire à un Artiste foible de tempérament, ou dont l'esprit a peu de ressort: soyez laborieux & actif, c'est à peu près comme si l'on exigeoit d'un homme engourdi, & qui n'a point de consistance, de marcher d'un pas ferme & sans s'arrêter.

Se négliger parce qu'on ne connoît pas l'importance de se surveiller & de s'exercer continuellement à la théorie ou à la pratique d'un art dans lequel il y a

pas aussi bien rachetées. Il est facile de suivre en cela les traces de Raphael; mais on ne doit trouver la même indulgence qu'on eut pour lui qu'en montrant les mêmes talens.

En désignant celui des plaisirs qui égare le plus ordinairement les jeunes Artistes, je ne disconviendrai pas que les études & les pratiques nécessaires à la peinture ne rendent plus difficiles, les efforts qu'il faut employer pour y résister. J'irois même (si la morale de ceux qui traitent d'instructions, ne devoit pas être sévère) jusqu'à avouer que quelquefois la chaleur d'une passion si naturelle aux hommes, & qui, chez les peintres, est attisée par l'usage habituel qu'ils font de l'imagination, peut leur donner une activité & une émulation qu'ils n'auroient pas sans elle. Le cœur supplée à l'esprit, & lui donne tout l'intérêt dont il est susceptible. Le desir des grands succès peut être éveillé par l'amour chez les Artistes, comme parmi les guerriers; mais l'effet bien plus commun des déréglemens où les Artistes sont plus sujets à être entraînés que d'autres, est la perte de la santé, souvent une mort prématurée, ou des maux qui éteignent le talent, en éteignant les forces, & qui énervent le génie, en avilissant l'ame; je ne parlerai pas des autres dissipations, bien plus condamnables, parce qu'elles sont plus étrangères au talent; mais j'ajouterai (sans avoir une grande espérance de persuader ceux qui auroient besoin de l'être) qu'il n'est aucun plaisir, à plus forte raison aucune dissipation, qui dédommage des jouissances que procurent l'exercice heureux des talens, & le bonheur que font goûter leurs succès. (*Article de M. Watelet.*)

NERF, (subst. masc.). Quoique ce mot, dans le sens propre, appartienne à l'anatomie & à la physiologie, il a été transporté par métaphore dans la langue des belles-lettres & des arts. On dit d'un écrivain ou d'un artiste, qu'il a du *nerf*, que ses ouvrages ont du *nerf*; & ce mot signifie alors de la force, de la fermeté, autres expressions métaphoriques; car pour désigner des qualités intellectuelles, on est obligé d'emprunter des expressions à celles qui tombent sous les sens.

Nous n'ajouterons rien sur le mot *nerf*. Irions nous conseiller d'avoir du *nerf* à un artiste formé par la nature pour se distinguer par une aimable mollesse? Voudrons-nous qu'à notre voix le peintre des innocens plaisirs devienne celui des combats? Les grands succès ne sont promis qu'à l'homme qui donne à ses travaux l'empreinte de son caractère. Le Guide n'auroit pas été même un artiste médiocre, s'il s'étoit proposé d'avoir le *nerf* de Lanfranc; & pour citer des noms encore plus illustres, la nature avoit prescrit à Michel-Ange de caractériser ses ouvrages par l'excès même du *nerf*, & elle avoit prodigué à Raphaël le caractère de douceur qui convient aux substances célestes. Boileau n'a pas moins dit pour les artistes que pour les poëtes :

Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces
Et consultez longtems votre esprit & vos forces.

(*Article de M.* Levesque.)

NETTETÉ. (subst. fe.) La *netteté*, bien plus

que la vivacité d'esprit, est essentielle aux artistes. Elle les conduit à la *netteté* de conception par laquelle ils voyent intellectuellement leur sujet avec la véritable expression qu'il doit avoir, & dépouillé de tout ce qui, comme étranger, ne pourroit qu'y mettre de l'embarras. Quand le sujet est nettement conçu, il est facile de le composer, de l'ordonner avec *netteté*, ensorte que le spectateur en saisira sans peine l'ensemble & les parties :

Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins *nette*, ou plus pure :
Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement.

La *netteté* doit présider à toute l'exécution. Les différentes figures, les différens accessoires doivent, il est vrai, le céder les uns aux autres, & quelquefois même être sacrifiés & salis, comme on s'exprime dans le langage des arts; mais dans cette opération même de salir, il faut encore observer un reste de *netteté* qui empêche le spectateur de tomber dans l'indécision sur les objets du tableau. Les couleurs doivent être fondues; mais la *netteté* conserve encore ici son empire : elle empêche les couleurs d'être tourmentées, & les teintes d'être brouillées. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NETTOYER. (verb. act.) *Nettoyer* des tableaux. Cet art appartient à la pratique, & l'on en traitera dans le Dictionnaire qui y sera consacré. Il suffit aux lecteurs qui se bornent à la théorie des arts, de trouver ici que le *nettoiement* des tableaux ne peut être exercé sans danger par des gens qui n'ont qu'une pratique

grossière ; qu'en croyant ôter les saletés d'un ouvrage, un *nettoyeur* sans intelligence, enlève souvent des glacis & des teintes qui en formoient l'accord, si même il ne porte pas plus loin la destruction, & qu'enfin un amateur imprudent peut être puni de son mauvais choix par la perte d'un ouvrage précieux. J'ai vu à Paris un aveugle qui s'annonçoit pour *nettoyer* les tableaux ; il n'y auroit eu que des aveugles qui eussent pu lui en confier.

NEUF. (adj.) Il signifie *nouvellement fait*, &, dans ce sens, nous n'avons rien à dire sur ce mot, si ce n'est qu'il manque quelquefois à un tableau *neuf* un charme, une perfection qu'il recevra du temps. Comme un tableau, regardé d'une certaine distance, reçoit un fini plus parfait de l'interposition de l'air qui en fond toutes les teintes, de même le vernis général dont le couvrira la vétusté, lui donnera une fonte & un accord qu'il n'a pu prendre sur le chevalet. Mais cela suppose que l'artiste a bien connu les substances dont il a fait usage, & qu'il a prévu les effets que le temps produiroit sur elles : car s'il a employé des teintes dont les unes s'éteignent & s'évaporent, tandis que les autres poussent au noir, le temps détruira l'accord qu'il avoit donné à son ouvrage.

Mais on entend souvent par le mot *neuf*, ce qui étonne par la nouveauté, la singularité de l'invention, de la pensée, de l'exécution. On peut dire, en prenant ce mot en cette acception, que l'envie de produire du *neuf* a perdu bien des gens de lettres, & bien des artistes. Pour ne ressembler à aucun de ses prédécesseurs, on ne ressemble plus à la nature qu'ils

ont tâché d'imiter, à la vérité qu'ils ont tâché d'atteindre, & ce qu'on produit est *neuf*, parce que personne encore n'avoit eu l'audace de rien produire de si bizarre. On croit se distinguer, parce qu'on a le front de mettre au jour, ce que les esprits sages avoient mille fois rejetté.

Il n'est point d'homme qui n'ait apporté en naissant son caractère particulier ; sa maniere de penser, de sentir, de voir, d'exécuter, lui est personnelle ; comme les traits de son visage : tout bon artiste qui sera lui-même, & qui n'aura d'autre but que d'être vrai, ne manquera donc jamais d'offrir du *neuf* dans ses ouvrages. Une belle figure, une expression bien sentie, une pensée qui n'aura d'autre éclat que celui de sa simplicité, la vérité enfin imprimée dans tout un ouvrage, voilà ce qui sera *neuf* au moment où il sera créé par l'artiste, & qui le sera plusieurs siècles après que l'artiste ne sera plus. Mais s'il veut être *neuf* en produisant des conceptions extraordinaires, en tourmentant ses figures & ses compositions, en outrant ses expressions, en recherchant des effets bisares, en se piquant d'un coloris singulier, on applaudira peut-être quelques temps à ses efforts mal entendus ; mais tôt ou tard on se vengera de sa charlatanerie, en le mettant même au-dessous de la place qu'il mériteroit d'obtenir. (*Article de M. Levesque*.)

NOBLE (adj.) & NOBLESSE. (subst. fem.) Le titre de noble est parmi nous l'effet & la suite d'une convention ancienne ou d'une institution nouvelle.

On se trouve *noble* par son origine ; ou bien par la volonté

volonté du prince. Ces conventions n'ont pu passer dans les Arts, qui ont adopté les mots *noble* & *noblesse*, & qui ne connoissent cependant de distinction que celle du mérite : le fils ou le descendant d'un célèbre Artiste est mis dans la classe la plus roturière, lorsque le talent se trouve dégradé dans ses ouvrages. Cette justice exacte est fondée sans doute sur l'indépendance inaltérable de la pensée, sur le droit sacré de la raison, & sur la décision libre des yeux & du sentiment.

Que n'est-il possible de faire passer une partie au moins de cette justice dans nos sociétés ? La classe des *nobles*, qui ne perdroit de ses droits que par l'extrême multiplicité à laquelle elle tend, seroit moins nombreuse, mais plus respectée.

Pour en revenir au mot de cet article, ou plutôt au sens qu'on lui donne dans les Arts ; quelles sont donc les raisons à la faveur desquelles il y a été adopté ?

Si nous examinons ce qui caractérise la *noblesse* d'un genre de peinture, ou ce qui autorise à appeller certains sujets *nobles*, c'est que ce genre, ou ces sujets renferment, ou imitent des actions dans lesquelles brillent les vertus sublimes, les qualités héroïques, les sentimens qui honorent l'humanité. L'histoire est donc, par cette raison, le plus noble des genres, & les sujets historiques qui représentent des traits de magnanimité, de générosité, d'humanité distingués, sont des sujets *nobles*.

D'une autre part, comme nous nous représentons le plus ordinairement les héros & les grands hommes, sous les apparences relatives à leurs vertus & à leurs

qualités; nous sommes portés à penser que les hommes, dont la structure offre des formes distinguées par leur perfection, sont destinés à faire des actions recommandables, & nous nommons par induction, *figures nobles* celles dont les apparences approchent de cette perfection.

Lorsqu'il s'agit de représenter avec un caractère de *noblesse* des figures de femmes; l'idée devient plus vague, parce que la p upart des actions qui appartiennent aux héros, ne conviennent point à un sexe généralement doux & foible. Nous suppléons alors au vague de l'idée par les proportions d'une taille au-dessus de la moyenne, par un maintien grave, & enfin par le caractère de la physionomie que nous rendons belle d'une beauté sérieuse, imposante, sans trop d'orgueil, & dont la perfection consiste surtout dans la régularité des traits, parce que la régularité appartient à l'ordre, & que l'ordre inspire le respect.

On dit dans les lettres, comme dans les Arts du dessin, *une expression noble*. On dit d'un monument d'Architecture qu'il a de la *noblesse*.

Toutes ces manières de parler font entendre quelque chose de majestueux, comme le font les formes simples & grandes dont nous venons de parler, & que nous supposerons principalement devoir être celles des dieux, des Héros; en effet elles semblent s'assortir parfaitement avec les sentimens qu'inspirent les grandes vertus.

On étend dans la peinture le titre de *noble* jusqu'à des objets purement physiques & matériels : ainsi dans l'architecture, on donne la *noblesse* à un bâtiment; cependant on dit plus généralement *un édifice qui a de la noblesse*, *qu'un bâtiment noble*.

Je reviens aux objets matériels que l'on appelle nobles dans la peinture. Par exemple, on dit *un paysage noble*, *un fond noble*. Il est facile de sentir, d'après ce que j'ai dit, qu'alors il se fait dans l'esprit un rapprochement d'idées. Un paysage *noble*, est un paysage dont le site présente quelque chose d'imposant par l'étendue, & par la grandeur & la simplicité des plans.

On voit qu'il se fait, à l'aide de ces caractères, un rapprochement d'idées très-figurées, & ressemblant au rapprochement qui nous fait appeller un paysage *riant* ou *austère*. Ce sont ces mêmes liaisons d'idées qui ont fait appeller certains fonds de tableaux des fonds *nobles*.

Le Gaspre donnoit de la *noblesse* à ses paysages. Plusieurs peintres d'histoire (& sans sortir de notre Ecole) de Troy, offre dans la plupart de ses tableaux, des fonds *nobles*. On les qualifie ainsi d'après des fabriques distinguées & une certaine pompe, pour parler ainsi, dont il ornoit les scènes où il plaçoit ses personnages. (*).

Mais comment parvient-on à la noblesse du trait, de la composition & du tout ensemble ? C'est par l'ini-

(*) Il faut bien prendre garde de ne pas confondre les fonds nobles avec les fonds riches & ornés. Les fonds, dans un tableau d'histoire, doivent être nobles, si le sujet le permet ou l'exige, mais ils doivent être simples. S'ils sont trop riches, trop ornés, ils jouent un trop grand rôle dans la composition, & tendent à distraire le spectateur de l'action principale. De Troi est tombé quelquefois dans ce défaut. Le Poussin étoit simple dans la noblesse de ses fonds. (*Note du Rédacteur.*)

piration habituelle d'une certaine élévation de l'ame; dont tous les hommes & un grand nombre d'artistes n'ont pas été doués par la Nature.

C'est par cette élévation d'ame & de caractère, qu'on exerce *noblement* son Art, qu'on choisit les belles formes, les sujets élevés, qu'on n'arrête ses regards que sur des objets distingués, où se trouve ce qu'on est convenu d'appeller de la *noblesse*, qu'on a de la répugnance pour tout ce qui y est opposé, c'est-à-dire, pour le trivial, le mesquin & le bas.

Si les dispositions heureuses dans lesquelles, comme Artistes, vous devez trouver la source des idées nobles qui doivent vous distinguer, ne vous ont pas été départies libéralement par la Nature; tâchez de démêler par des observations attentives ce que l'opinion la plus saine, ce que les hommes instruits & éclairés regargent comme *noble*, élevé & grand dans les beaux ouvrages de tout genre; vous rectifierez ainsi, autant qu'il est possible, la Nature, ou vous suppléerez peut-être en partie à ce qui lui manque.

Ce qui peut au reste consoler & encourager, c'est qu'on a vu quelques productions des Arts remplies de *noblesse*, dont les auteurs n'ont pas passé pour avoir l'ame parfaitement élevée. Ils l'avoient au moins vraisemblablement dans les momens où ils composoient; mais il est plus heureux & plus sûr de trouver en soi un principe d'idées nobles, sur-tout si elles ne tiennent ni à l'orgueil, ni à la sotte vanité. (*Article de M.* Watelet.)

NOCES *des anciens*. Quand on n'oseroit pas assurer qu'Homère nous a peint avec la plus exacte fidelité

ses mœurs des Grecs au temps du siége de Troie, il faudroit encore le regarder comme un témoin irréprochable des mœurs de son temps : les usages qui étoient alors observés pour les *noces* & qu'il nous a conservés, sont tels que nous les retrouvons encore dans des siècles bien postérieurs.

Dès-lors le consentement du père & de la mère des deux époux étoit nécessaire, comme on voit que six siècles plus tard, il l'étoit encore du temps de Xénophon, & comme il continuoit de l'être sous le bas-Empire, lorsque Justinien en fit une loi que les nations de l'Europe moderne ont en général adoptée.

Chez la plupart des peuples de l'Orient, tant ceux qui connoissent le luxe & les richesses, que ceux qui, dans leur pauvreté native, montrent encore la simplicité des premiers âges, l'usage veut que les époux achètent leurs épouses, & le père ne livre sa fille qu'à l'amant qui lui en offre le plus haut prix. C'est ce qui se pratiquoit du temps d'Homère, & ces dons que faisoit l'époux, ou plutôt ce prix qu'il étoit obligé de donner pour la marchandise qu'il acquéroit, se nommoit *Edna*. C'est ce que faisoient encore nos ancêtres dans les premiers siècles de notre monarchie ; & l'on trouve même de nos jours les dernieres traces de cet usage dans la médaille ou la pièce de monnoie que l'épouse reçoit de son époux. Mais, dans le siècle d'Homère, souvent le père de l'épouse ne gagnoit rien à ce marché, puisque lui-même donnoit une dot à sa fille. Quelquefois l'amant se contentoit des charmes de l'objet aimé, & faisant lui-même de riches présens, il n'acceptoit aucune dot ; quelquefois l'épouse, comme

Andromaque, apportoit en même-temps à son époux la beauté, la vertu & de grandes richesses.

Le nouvel époux conduisoit solemnellement son épouse à sa maison, & souvent cette maison étoit nouvellement construite pour la recevoir. Cet usage familier du temps d'Homère, existoit encore, au moins dans les mœurs simples & rustiques, du temps de Théocrite. » Tu me construiras une chambre nuptiale, dit l'amante de Daphnis à ce pasteur, tu me » construiras une maison & une bergerie ».

On portoit devant l'épouse des torches nuptiales; elles étoient allumées par la mère de l'époux. » Je n'ai point allumé pour toi les flambeaux de l'hymen, dit dans Euripide une mère désolée, en déplorant la mort de son fils. Le nom d'hyménée retentissoit dans les airs, chanté par les jeunes compagnes de l'épouse, soit que ce nom signifiât seulement l'habitation commune qui fait le caractère de l'union conjugale, soit qu'il exprimât le sacrifice de la virginité, soit qu'il rappellât la mémoire d'hymenée, jeune Argien, qui avoit autrefois arraché des vierges Athéniennes aux bras de leurs ravisseurs.

Les *noces* étoient accompagnées d'un festin en l'honneur des Dieux qui présidoient au mariage. Ainsi Télémaque en arrivant à Lacédémone, trouva Ménélas célébrant, par un repas solemnel, le mariage de sa fille Hermione qu'il envoyoit au fils d'Achille, & celui de son fils Mégapenthe, qu'il avoit eu d'une esclave, & qu'il donnoit à la fille d'Alector. Souvent ces repas étaient égayés par des danseurs de profession, qui exerçoient leur art au son des instrumens.

Telle étoit la simplicité des mœurs au temps d'Homère, que les filles mêmes des rois n'avoient pas toujours des robes neuves pour la cérémonie de leur mariage ; mais elles nétoyoient elle-même leurs plus beaux habits, & en donnoient à ceux qui devoient les accompagner dans ce jour solemnel. Nausicaa, fille du fastueux Alcinoüs, roi des Phéaciens, va, par le conseil de Minerve, laver ses robes à la mer, parce que ses *noces* semblent prochaines. Cependant l'épouse recevoit quelquefois une robe en présent de son époux. Ainsi Hélène donne une robe à Télémaque, pour qu'il puisse un jour l'offrir à celle qui partagera son lit.

L'épouse avoit une ceinture, symbole de la virginité, qui devoit être dénouée par l'époux sur le lit nuptial.

Les détails que nous allons ajouter ne se trouvent pas dans les poëmes d'Homère, mais son silence ne prouve pas qu'ils ne remontent point jusqu'à son temps, & même jusqu'aux siècles héroïques. Comme ils conviennent à des mœurs simples, & qu'ils sont généralement symboliques, on peut croire qu'ils appartiennent à une haute antiquité. C'est le caractère des temps anciens de tout peindre par des signes.

Ce n'étoit ni l'amant ni son père qui faisoit la demande aux parens de l'épouse. Une femme étoit chargée de cette commission, & se nommoit *Promnestria* : comme ses fonctions n'avoient rien que de respectable, nous traduirions mal ce mot dans notre langue par celui d'*Entremetteuse* qui se prend communément en mauvaise part. Elle jouoit le plus grand rôle dans toutes les cérémonies qui précédoient &

accompagnoient le mariage, & c'étoit entre ses mains que les deux époux prononçoient leurs sermens.

L'épouse, avant la célébration, faisoit en l'honneur des déesses ennemies de l'union conjugale un sacrifice qui avoit pour objet d'appaiser leur colère ; elle leur offroit des boucles de ses cheveux pour signifier que désormais livrée aux soins du ménage, elle ne s'occuperoit plus à parer sa tête. C'étoit à ce sacrifice qu'étoit destiné l'autel qu'on voit dans le tableau antique de la noce Aldobrandine. On y voit aussi une patère qui devoit servir à répandre des libations sur les meubles avant & après la cérémonie des *noces*.

Les jeunes filles conservoient la parure naturelle de leurs cheveux qu'elles relevoient sur la tête en les attachant d'une bandelette : on appelloit ce genre de coëffure *Corymbos*.

Une fille accordée à un époux se voiloit pour la première fois le jour où il devoit paroître devant elle. Il lui levoit le voile & payoit par un présent la permission qu'il avoit obtenue de la voir. Après la célébration des *noces* & l'accomplissement de son bonheur, il lui faisoit un autre présent qui étoit regardé comme le prix de sa virginité.

Lorsque, pour la première fois, il conduisoit son épouse au lit nuptial, un de ses amis gardoit la porte en dehors. On le nommoit *Thyrôros*, gardien de la porte. Sa fonction étoit de résister aux femmes qui accouroient aux cris de l'épouse, & feignoient de vouloir forcer la porte pour aller défendre sa virginité. Seul contre cette foule assemblée, il étoit toujours

vainqueur de ce grand nombre d'ennemies qui ne vouloient pas remporter la victoire.

L'épouse étoit ordinairement menée sur un char à la maison de l'époux : quelquefois cependant elle s'y rendoit à pied, mais toujours accompagnée d'un nombreux cortège. Elle étoit conduite par une femme qu'on nommoit *Nympheutria* ; & l'époux par un homme qu'on appelloit *Paranymphios*.

Nous avons cru que la sécheresse de ces détails pourroit n'être pas inutile aux artistes : mais nous allons les consoler de cette aridité, en transcrivant l'élégante description d'un mariage célébré suivant les loix d'Athènes. Cet agréable tableau est tiré du voyage du jeune Anacharsis, ouvrage dont nous emprunterons plusieurs fois des richesses.

» Les habitans de Délos avoient prévenu le lever
» de l'aurore ; ils s'étoient couronnés de fleurs, &
» offroient sans interruption dans le temple & devant
» leurs maisons des sacrifices pour rendre les dieux
» favorables à l'hymen d'Ismene. L'instant d'en for-
» mer les liens étoit arrivé. Nous étions assemblés
» dans la maison de Philoclès, (pere de la jeune
» épouse). La porte de l'appartement d'Ismene s'ou-
» vrit, & nous en vîmes sortir les deux époux, suivis
» des auteurs de leur naissance & d'un Officier pu-
» blic, qui venoit de dresser l'acte de leur engage-
» ment. Les conditions en étoient simples : on n'avoit
» prévu aucune discussion d'intérêt entre les parens ;
» aucune cause de divorce entre les parties contrac-
» tantes : & à l'égard de la dot, comme le sang
» unissoit déjà Théagene à Philoclès, on s'étoit con-
» tenté de rappeller une loi de Solon qui, pour per-

» pétuer les biens dans les familles, avoit réglé que
» les filles uniques épouseroient leurs plus proches
» parens.

» Nous étions vêtus d'habits magnifiques, que nous
» avions reçus d'Ismene. Celui de son époux étoit son
» ouvrage : elle avoit pour parure un collier de perles
» précieuses, & une robe où l'or & la pourpre con-
» fondoient leurs couleurs. Ils avoient mis l'un &
» l'autre sur leurs cheveux flottans, & parfumés d'es-
» sences, des couronnes de pavots, de sésames & d'au-
» tres plantes consacrées à Vénus. Dans cet appareil,
» ils montèrent sur un char & s'avancèrent vers le
» temple. Ismene avoit son époux à sa droite, & à
» sa gauche un ami de Théagene qui devoit le suivre
» dans cette cérémonie. Les peuples empressés répan-
» doient des fleurs & des parfums sur leur passage ;
» ils s'écrioient : ce ne sont point des mortels ; c'est
» Apollon & Coronis, c'est Diane & Endymion, c'est
» Apollon & Diane. Ils cherchoient à nous rappeller
» des augures favorables, à prévenir les augures sinis-
» tres. L'un disoit : j'ai vu ce matin deux tourterelles
» planer long-temps ensemble dans les airs, & se
» reposer ensemble sur une branche de cet arbre. Un
» autre disoit : écarte la corneille solitaire ; qu'elle
» aille gémir au loin sur la perte de sa fidèle compa-
» gne ; rien ne seroit si funeste que son aspect.

» Les deux époux furent reçus à la porte du temple
» par un prêtre qui leur présenta à chacun une bran-
» che de lierre, symbole des liens qui devoient les
» unir à jamais ; il les mena ensuite à l'autel où tout
» étoit préparé pour le sacrifice d'une génisse qu'on
» devoit offrir à la chaste Diane, qu'on tâchoit d'ap-

» paiser, ainsi que Minerve & les divinités qui n'ont » jamais subi le joug de l'hymen. On imploroit aussi » Jupiter & Junon, dont l'union & les amours sont » éternelles ; le Ciel & la Terre, dont le concours » produit l'abondance & la fertilité ; les Parques, » parce qu'elles tiennent dans leurs mains la vie des » mortels ; les Graces, parce qu'elles embellissent les » jours des heureux époux ; Vénus enfin, à qui l'Amour » doit sa naissance, & les Hommes leur bonheur.

» Les prêtres, après avoir examiné les entrailles » des victimes, déclarèrent que le Ciel approuvoit cet » hymen. Pour en achever les cérémonies, nous » passâmes à l'artémisium, & ce fut là que les deux » époux déposèrent chacun une tresse de leurs cheveux » sur le tombeau des derniers Théores Hyperboréens. » Celle de Théagene étoit roulée autour d'une poi» gnée d'herbes, & celle d'Ismène autour d'un fu» seau. Cet usage rappelloit les époux à la première » institution du mariage, à ce temps où l'un devoit » s'occuper par préférence des travaux de la campagne, » & l'autre des soins domestiques ».

» Cependant Philoclès prit la main de Théagene, la » mit dans celle d'Ismène, & proféra ces mots : Je » vous accorde ma fille, afin que vous donniez à la » république des citoyens légitimes. Les deux époux » se jurèrent aussi-tôt une fidélité inviolable, & les » auteurs de leurs jours, après avoir reçu leurs ser» mens, les ratifièrent par de nouveaux sacrifices.

» Les voiles de la nuit commençoient à se déployer » dans les airs, lorsque nous sortîmes du temple, pour » nous rendre à la maison de Théagene. La marche, » éclairée par des flambeaux sans nombre, étoit ac-

» compagnée de chœurs de musiciens & de danseuses.
» La maison étoit entourée de guirlandes & couverte
» de lumières.

« Dès que les deux époux eurent touché le seuil
» de la porte, on plaça pour un instant une corbeille
» de fleurs sur leurs têtes; c'étoit un présage de l'abon-
» dance dont ils devoient jouir. Nous entendîmes en
» même temps répéter de tous côtés le nom d'Hy-
» ménéus, de ce jeune homme d'Argos qui rendit
» autrefois à leur patrie des filles d'Athènes que des
» corsaires avoient enlevées : il obtint, pour prix
» de son zèle, une de ces captives qu'il aimoit ten-
» drement; & depuis cette époque, les Grecs ne
» contractent point de mariage, sans rappeller sa
» mémoire.

« Ces acclamations nous suivirent dans la salle du
» festin, & continuèrent pendant le souper; alors des
» poëtes s'étant glissés auprès de nous, récitèrent des
» épithalames.

« Un jeune enfant, à demi-couvert de branches
» d'aubépine & de chêne, parut avec une corbeille
» de pains, & entonna un hymne qui commençoit
» ainsi : J'ai changé mon ancien état contre un état
» plus heureux. Les Athéniens chantent cet hymne
» dans une de leurs fêtes destinée à célébrer l'instant
» où leurs ancêtres, nourris jusqu'alors de fruits sau-
» vages, jouirent en société des présens de Cérès. Ils
» le mêlent dans les cérémonies du mariage, pour
» montrer qu'après avoir quitté les forêts, les hom-
» mes jouirent des douceurs de l'Amour. Des danseu-
» ses, vêtues de robes légères & couronnées de myr-
» the, entrèrent ensuite, & peignirent, par des mou-

» vemens variés, les transports, les langueurs & » l'ivresse de la plus douce des passions.

» Cette danse finie, Leucippe alluma le flambeau » nuptial, & conduisit sa fille à l'appartement qu'on » lui avoit destiné. Plusieurs symboles retracèrent aux » yeux d'Ismène les devoirs qu'on attachoit autrefois » à son nouvel état. Elle portoit un de ces vases de » terre où l'on fait rôtir de l'orge; une de ses sui» vantes tenoit un crible, & sur la porte étoit un » instrument propre à piler des grains. Les deux époux » goutèrent d'un fruit dont la douceur devoit être » l'emblême de leur union.

» Cependant livrés aux transports d'une joie immo» dérée, nous poussions des cris tumultueux, & nous » assiégions la porte défendue par un des fidèles amis » de Théagene. Une foule de jeunes gens dansoient » au son de plusieurs instrumens. Ce bruit fut enfin » interrompu par la théorie de Corinthe, qui s'étoit » chargée de chanter l'hymenée du soir. Après avoir » félicité Théagene, elle ajoutoit :

» Nous sommes dans le printemps de notre âge; » nous sommes l'élite de ces filles de Corinthe si » renommées par leur beauté. O! Ismène, il n'en est » aucune parmi nous dont les attraits ne cédent aux » vôtres. Plus légère qu'un coursier de Thessalie, éle» vée au-dessus de ses compagnes comme un lys qui » fait l'honneur d'un jardin, Ismène est l'ornement de » la Grèce. Tous les amours sont dans ses yeux; tous » les arts respirent sous ses doigts. O fille, ô femme » charmante! nous irons demain dans la prairie cueil» lir des fleurs pour en former une couronne. Nous » la suspendrons au plus beau des platanes voisins,

» Sous l'ombre de cet arbre, nous répandrons des » parfums en votre honneur, & sur son écorce nous » graverons ces mots : *Offrez-moi votre encens, je suis » l'arbre d'Ismène.* Nous vous saluons, heureuse » épouse ; nous vous saluons, heureux époux : puisse » Latone vous donner des fils qui vous ressemblent ; » Vénus vous embrâser de ses flammes; Jupiter trans- » mettre à vos neveux la félicité qui vous entoure ! » Reposez-vous dans le sein des plaisirs; ne respirez » désormais que l'amour le plus tendre. Nous revien- » drons au lever de l'aurore, & nous chanterons de » nouveau : O hymen, hyménée, hymen !

» Le lendemain, à la première heure du jour, » nous revinmes au même endroit, & les filles de » Corinthe firent entendre l'hyménée suivant :

» Nous vous célébrons dans nos chants, Vénus, » ornement de l'olympe, Amour, délices de la terre, » & vous, Hymen, source de vie; nous vous célé- » brons dans nos chants, Amour, Hymen, Vénus ! » O Théagene, éveillez-vous, jettez les yeux sur » votre amante, jeune favori de Vénus, heureux & » digne époux d'Ismène ! O Théagene, éveillez-vous ! » Jettez les yeux sur votre épouse ; voyez l'éclat dont » elle brille ; voyez cette fraîcheur de vie dont tous » ses traits sont embellis. La rose est la reine des » fleurs ; Ismène est la reine des belles. Déjà sa » paupière tremblante s'entr'ouvre aux rayons du » soleil ; heureux & digne époux d'Ismène, ô Théagene, » éveillez-vous !

» Ce jour que les deux amans regardèrent comme » le premier de leur vie, fut presque tout employé » de leur part à jouir du tendre intérêt que les habi-

» tans de l'île prenoient à leur hymen, & tous leurs
» amis furent autorisés à leur offrir des présens. Ils
» s'en firent eux-mêmes l'un à l'autre, & reçurent en
» commun ceux de Philoclès, père de Théagene. On
» les avoit apportés avec pompe. Un enfant, vêtu
» d'une robe blanche, ouvroit la marche, tenant une
» torche allumée : venoit ensuite une jeune fille ayant
» une corbeille sur la tête : elle étoit suivie de plu-
» sieurs domestiques qui portoient des vases d'albâtre,
» des boîtes à parfums, diverses sortes d'essences, des
» pâtes d'odeur, & tout ce que le goût de l'élégance
» & de la propreté a pu convertir en besoin.

» Sur le soir, Ismène fut ramenée chez son pére;
» & moins pour se conformer à l'usage que pour
» exprimer ses vrais sentimens, elle lui témoigna le
» regret d'avoir quitté la maison paternelle : le len-
» demain, elle fut rendue à son époux, &, depuis
» ce moment, rien ne troubla leur félicité ».

Il n'est aucun de ces détails qui ne puisse inspirer d'agréables tableaux; tous sont appuyés sur l'autorité des anciens, & les peintres peuvent les consacrer par leur art, sans crainte de manquer au costume.

Passons maintenant aux mariages des Romains. Ils se faisoient ordinairement par contrats : on prenoit en même temps les auspices, & l'on voyoit arriver à la fois les officiers publics chargés de recevoir & d'écrire les conventions matrimoniales, & les ministres de la religion, dont la fonction étoit de consulter les volontés des dieux.

Cette cérémonie répondoit à celle que nous appellons les fiançailles; le fiancé, pour gage de ses promesses, faisoit à sa future épouse des présens qu'on appelloit

des arrhes. Il y joignoit un anneau qu'elle portoit au quatrième doigt, parce qu'on croyoit que de ce doigt, partoit une veine qui se rendoit au cœur. Cet anneau étoit de fer au temps de Pline, quoique ce fût un siècle de luxe; cette simplicité rappelloit à la mémoire l'ancienne pauvreté des Romains.

Il y avoit trois manières de contracter le mariage; par l'usage, par la farine, par l'achat.

La première manière étoit une commémoration de l'enlévement des Sabines, & ressembloit à la violence. L'époux, accompagné de ses amis, fondoit en armes dans la maison paternelle de l'épouse, & sembloit l'arracher de force du sein de sa mère ou des bras de ses parens. Comme le rapt étoit concerté, elle avoit la précaution de se revêtir de ses plus belles parures, en attendant ses ravisseurs. Une année d'habitation de l'épouse dans la maison de l'époux, consacroit leur union.

Dans la célébration du mariage par la farine, qu'on appelloit confarréation, les deux époux, se tenant la main, & prononçant des paroles consacrées, mangeoient ensemble de la même farine qu'ils répandoient sur les victimes. Cette cérémonie exigoit la présence de dix témoins. Quelques savans pensent qu'elle étoit réservée aux mariages des Pontifes; d'autres croyent seulement que les Pontifes devoient y présider. On voit par une tragédie, faussement attribuée à Sénèque, que le mariage de Néron & d'Octavie avoit été célébré par la confarréation; mais comme les Empereurs étoient en même temps Souverains Pontifes, ce passage ne lève pas la difficulté.

Les deux époux, dans le mariage par achat, sem-
bloient

bloient s'acheter réciproquement. Varron parle seulement de la femme qui paroissoit acheter son mari, en lui donnant une de ces pièces de monnoie qu'on nommoit *As*; mais le nom seul de *Coëmption*, témoigne que, dans cette formalité, l'achat étoit mutuel. Les deux contractans se demandoient, en se donnant la main, s'ils vouloient s'accepter l'un pour époux, l'autre pour femme.

Le jour de la célébration, l'époux séparoit avec un fer de lance les cheveux de son épouse, soit pour lui témoigner qu'unie désormais à un homme de guerre, elle devoit renoncer aux soins trop recherchés de sa chevelure; soit pour signifier que le fer pourroit seul rompre leur union. Après cette formalité, l'épouse mettoit sur sa tête une couronne de vervene; elle se revêtoit d'une tunique simple, & ceignoit une ceinture de laine de brebis, ceinture virginale, que l'époux devoit dénouer.

Lorsqu'elle étoit conduite le soir à la maison de l'époux, elle avoit la tête couverte d'un voile jaune, qu'on appelloit *flammeüm*, parce qu'il étoit de la couleur des flammes; d'autres cependant disent qu'il étoit rouge, & qu'on le choisissoit de cette couleur, pour cacher le rouge de la pudeur, dont les joues de l'épouse se couvroient en cet instant. Sa chaussure étoit de la même couleur. Trois jeunes garçons la conduisoient; il falloit qu'ils eussent encore leurs pères & leurs mères, & ils étoient vêtus de la robe prétexte. Deux d'entr'eux tenoient les mains de l'épouse, le troisième portoit un flambeau d'aubépine. Cinq autres flambeaux éclairoient le cortége. On portoit en pompe une quenouille chargée de laine, & un fuseau : un

enfant tenoit, dans un vase couvert, les ustensiles nécessaires aux femmes.

Les portes de la maison où elle devoit être reçue, étoient ornées de verdure & de fleurs. A son arrivée, elle y attachoit des bandelettes, & les frottoit d'huile, ou, suivant Donat, de graisse de loup pour détourner les maléfices. On la portoit pour lui faire passer le seuil de la porte, soit parce qu'on auroit regardé comme un augure funeste ou qu'elle y eût touché, ou qu'elle l'eût franchi du pied gauche; soit en mémoire de l'enlévement des Sabines qui furent portées malgré elles dans les maisons nuptiales. Dès qu'elle étoit entrée, on lui remettoit les clefs, pour l'avertir que la fortune de son époux étoit désormais confiée à ses soins & à son économie. Lui-même lui présentoit l'eau & le feu, les deux choses les plus nécessaires à la vie, & dont l'interdiction, prononcée par la loi, étoit regardée comme une peine de mort. Il lui signifioit, par ce symbole, qu'il partageoit sa vie avec elle.

L'époux donnoit ensuite à son épouse & à ceux qui l'avoient accompagnée, le repas nuptial; ce repas étoit ordinairement très-somptueux. On y appelloit des joueurs de flûtes, & l'on y répétoit, dans des chansons, le nom de Thalassius, comme chez les Grecs celui d'Hyménée. Ce Thalassius étoit, dit-on, un Romain, pour qui, du temps de l'enlévement des Sabines, la nation avoit un grand respect. Des soldats qui lui étoient attachés enlevèrent la plus belle des Sabines pour la lui offrir, & comme on leur envioit leur proie, & qu'on menaçoit de la leur ravir; ils s'écrioient en chemin : *Nous la portons à Thalassius*.

Il étoit d'usage que l'époux jettât des noix aux enfans; & quoiqu'on cherche à cet usage une signification symbolique, il n'avoit peut-être d'autre objet que de leur faire prendre part aux plaisirs de la fête, dont la solemnité se terminoit dans l'ombre de la chambre nuptiale. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NOIR. (adj.). Ce mot se prend substantivement, quand il exprime le noir ou les noirs matériels, dont les peintres font usage, comme le *noir* d'os, d'ivoire &c. C'est dans le dictionnaire Pratique, qu'on doit parler des différentes sortes de *noirs* employés en peinture.

Lorsqu'il est question de la Théorie de l'art, on peut seulement remarquer que c'est un défaut de peindre *noir*; mais on a déjà eu plusieurs fois occasion de l'observer, & on ne le repète ici que par l'obligation de remplir la nomenclature alphabétique de l'art. Il n'est pas fort commun que les tableaux sortent *noirs* de l'attelier; mais il arrive trop souvent qu'ils poussent au noir avec le temps. C'est encore au dictionnaire Pratique qu'appartiennent les moyens de prévenir ce défaut.

NOURRI. (adj.). C'est le contraire du sec & du maigre. Un trait sec est vicieux, il faut qu'il soit *nourri*. Les dessins doivent être faits d'un crayon *nourri*. On doit peindre d'un pinceau *nourri*, & c'est ce qui conduit à un faire gras & moëlleux.

NOYER. (V. act.). C'est mêlanger les couleurs, marier les tons, fondre les teintes, les unir entr'elles

par des paſſages inſenſibles, imiter enfin la nature qui, par exemple, ſur la peau d'une perſonne bien ſaine, ne place point par tâches ſéparées différentes couleurs les unes à côté des autres, mais y répand une variété inimitable de tons, dont l'œil le plus ſubtil ne peut découvrir ni le commencement ni la fin.

Cependant des maîtres, que l'on compte avec juſtice au nombre des grands coloriſtes, ont négligé de *noyer* leurs teintes, & ſe ſont contentés de les placer les unes à côté des autres : c'étoit la pratique de Rubens, & quelquefois Rembrandt a pouſſé ſi loin ce procédé, que ſes ouvrages, vus de près, ne ſemblent que des ébauches groſſières. Mais les artiſtes qui ont adopté cette manière, vouloient que les ſpectateurs ne regardaſſent leurs tableaux que d'une diſtance convenable, parce que l'air interpoſé entre l'œil du ſpectateur, & l'ouvrage de peinture en *noye* les teintes encore plus parfaitement que ne pourroit faire le pinceau. Elles n'ont donc aucun beſoin d'être *noyées* dans les tableaux qui doivent être placés à une certaine hauteur, & demandent à l'être davantage dans les petits tableaux de chevalet.

« La diſtance qu'on demande pour bien voir un ta-
» bleau, dit Félibien, n'eſt pas ſeulement afin que
» les yeux aient plus d'eſpace & plus de commodité
» pour embraſſer les objets & les mieux voir enſem-
» ble; c'eſt encore afin qu'il ſe trouve plus d'air entre
» l'œil & l'objet, & que, par le moyen de cette
» plus grande denſité d'air, les couleurs d'un tableau
» paroiſſent *noyées* & comme fondues.

» En effet, quelque ſoin qu'on apporte à bien
» peindre un ouvrage, toutes ſes parties étant com-

» posées d'une infinité de différentes teintes, qui de-
» meurent toujours, en quelque façon, distinctes &
» séparées : ces teintes n'ont garde d'être mêlées
» ensemble de la même sorte que sont celles des
» corps naturels. Il est bien vrai que quand un ta-
» bleau est peint dans la dernière perfection, il peut
» être considéré dans une moindre distance, & il
» a l'avantage de paroître avec plus de force & de
» rondeur, comme sont ceux du Corrège. C'est pour-
» quoi je vous ai fait remarquer que la grande union
» & le mélange des couleurs sert beaucoup à donner
» aux tableaux plus de force & de vérité, & qu'aussi
» plus ou moins de distance, contribue infiniment
» à cette union.

» Je vous dirai encore que c'est par la même raison
» de cette grande union des couleurs, que les excel-
» lens tableaux peints à l'huile, & qui sont faits il y
» a long-temps, paroissent avec plus de force & de
» beauté, parce que toutes les couleurs dont ils ont
» été peints, ont eu plus de loisir de se mêler, de se
» *noyer*, de se fondre les unes avec les autres, à me-
» sure que ce qu'il y avoit de plus aqueux, & de
» plus humide dans l'huile s'est évaporé, (ou peut-
être encore parce que l'huile, en vieillissant, a répandu
sur l'ouvrage entier une teinte, qui marie ensemble
toutes les teintes), » c'est ce qui fait que l'on couvre
» les tableaux avec un vernis qui émousse cette pointe
» brillante & cette vivacité, qui quelquefois éclate
» trop & inégalement dans les ouvrages fraîchement
» faits, & ce vernis leur donne plus de force &
» plus de douceur. Comme les peintures en minia-
» ture ou en pastel ont toujours plus de sécheresse que

» celles à l'huile, on les couvre d'une glace de
» chrystal, afin d'en attendrir toutes les parties, &
» de les voir mieux ensemble. Vous pouvez remarquer
» qu'un petit portrait peint en émail n'a pas besoin
» de ce secours, parce que les couleurs dont il est
» travaillé étant parfondues au feu, comme disent
» les ouvriers, elles acquièrent cette parfaite union
» & ce grand poliment que l'on tâche de donner
» aux autres peintures, soit par le travail, soit par le
» maniement du pinceau, soit par les vernis ou par le
» secours du verre, & encore en s'aidant de l'air
» qu'on interpose entre l'œil & l'objet, par le moyen
» des différentes distances. (L.)

N U

NUANCE. (subst. fém.) Ce mot désigne la gradation d'une couleur depuis son degré le plus clair, jusqu'à son degré le plus sombre. On l'emploie aussi pour exprimer la convenance, l'accord, l'amitié des couleurs qui sont placées près les unes des autres. Il appartient plus à la langue commune qu'à celle des arts : on en fait sur-tout usage en parlant des étoffes, de leurs teintures, de leurs dessins : on dit des couleurs d'une étoffe, de son dessin, de ses fleurs, de ses rayures, qu'ils sont bien nuancés. Cependant l'idée que ce mot exprime n'est rien moins qu'étranger à la peinture ; on peut, dans le clair-obscur, suivre des nuances insensibles & graduées depuis le plus grand clair jusqu'à la demi-teinte &c. On observe de même, dans la couleur, des nuances douces & insensibles

qui conduisent d'une teinte à l'autre; mais les peintres se servent plus volontiers du mot *passage*. (L.)

NUD & NUDITÉ. On dit *étudier*, *dessiner*, *indiquer*, *prononcer le nud*: on dit aussi dans un sens fort différent, *peindre des nudités*.

Rien dans nos sociétés ne paroît plus contraire aux usages & plus choquant, relativement aux bienséances, que la *nudité*; cependant elle s'offre sans cesse dans les arts dont je traite, sans blesser l'opinion.

Dans nos mœurs, le seul mot *nudité* rappelle à l'esprit l'indécence & presque l'obscénité. La *nudité* dans les arts est bien souvent plus décente que quelques hommes habillés ne le sont dans la société. Hébé, Flore, Vénus, les Nymphes chastes & timides, les Dieux, les Héros, nos Anges enfin, êtres sans cesse reproduits par la brosse & le cizeau de nos Artistes, & vivant parmi nous, puisqu'ils habitent nos palais, nos jardins, nos temples, nos maisons, s'y montrent avec cette *nudité* dont le mot réveille en nous des idées qui ne paroissent blesser la décence que parce que nos mœurs en manquent. Fort heureusement pour la peinture & la sculpture, jusqu'ici les délicatesses, qu'à certains égards on peut regarder comme fausses, ni le rigorisme religieux, qui tend si facilement à la barbarie, n'ont encore proscrit la représentation des beautés de la nature, base principale de la perfection des Arts.

Il s'est donc établi, par l'effet d'une heureuse contradiction entre les usages de la société & ceux des arts, que la *nudité* peut différer & diffère souvent de l'indécence. Aussi, comme je l'ai fait appercevoir,

la femme véritablement modeste, pourra jetter plutôt sans rougir des regards curieux sur Apollon, sur Adonis, même sur Hercule sans vêtement, qu'elle ne les fixera sur un de nos jeunes Sybarites, dont les yeux, le maintien & les vêtemens étroits prononcent (pour me servir du langage de la peinture) l'indécence dont ils font profession.

L'indécence appartient à l'intention. L'intention qui se fait connoître, a une infinité de langages, d'autant plus multipliés & perfectionnés que les sociétés se montrent plus soumises en apparence au joug des bienséances, tandis qu'elles sont en effet plus portées à s'en affranchir. Les hommes qui sont dans ces dispositions s'efforcent, non de briser leurs liens, mais d'échapper à ceux qu'ils sont convenus de porter, & ce qu'il ne leur est pas permis de mettre en exécution, ils en manifestent l'intention. Ce langage qui a pour moyens les regards, le maintien, le sourire, les vêtemens, les coëffures, les ornemens & distributions des appartemens, passe dans les arts libéraux, lorsqu'ils tendent aussi à se corrompre, & c'est lui qui associe l'indécence à la *nudité*, & la donne même à la nature habillée.

C'est ainsi que dans les ouvrages & les conversations, un mot à double entente, une expression détournée, une allusion substitue une indécence qu'on nomme trop souvent fine & spirituelle, à la *nudité* du discours & de l'expression qui passeroit pour grossièreté.

La moindre apparence de celle-ci feroit jetter des cris de désapprobation; les nuances les plus hasardées de l'autre, couvertes d'un voile fort transparent, n'excitent que le sourire ou un sérieux affecté ches

les femmes réservées, un léger embarras qu'elles savent bien ne témoigner que par convenance.

On peut dire cependant, à l'honneur de nos arts, que ce langage d'intention, à l'usage de l'indécence, y garde encore des ménagemens. Une raison, entr'autres, y contribue : c'est que les figures imitées & représentées par les arts du dessin ont une stabilité permanente, & que l'intention indécente, lorsqu'elle est prolongée, devient choquante, parcequ'elle tient de l'effronterie. C'est ainsi que la répétition d'une phrase à double entente ou d'un mot & d'une allusion hasardée, le rapproche de la grossièreté qui choque ou qui dégoute.

Voilà une de ces différences remarquables qui existent entre les productions permanentes des arts, & entre les productions passageres de la société.

Je joins dans cet article au mot *nudité*, celui de *nud;* mais ce dernier appartient plus particulièrement au langage de l'art. On dit *cet artiste ne connoît pas assez le nud. Sous cette draperie on n'entrevoit pas, on ne sent pas assez le nud.*

Ces manières de s'exprimer ont rapport à la correction du dessin. Un artiste peu exercé à dessiner la figure, ne représente que des figures vêtues; mais à travers les draperies de ses personnages perce son ignorance.

Les vêtemens en effet ne reçoivent leurs principales formes que de celles des parties du corps qu'ils couvrent, de leurs proportions, des os & des jointures. Voilà ce qui décide les plans, les effets, les plis des étoffes; & le mannequin, (comme je l'ai dit) non-

seulement ne supplée pas à la Nature, mais trompe & égare le plus souvent l'artiste.

L'étude du *nud* (c'est aux jeunes artistes surtout que je m'adresse) est indispensable. Cette étude, lorsque vous la faites d'après les femmes, est non-seulement très-difficile, mais elle n'est pas sans danger pour les mœurs; & les mœurs influent beaucoup sur le talent.

Je n'ai pas intention d'affecter une sévérité pédantesque qui me blesseroit dans les autres, & qui seroit incompatible avec la pratique & avec quelques-unes des idées nécessaires à vos arts; mais je m'en rapporte à votre propre expérience, & je vous laisse convenir intérieurement, & seul à seul avec vous-mêmes, de ce que je m'abstiens de dire ici.

Si vous voulez au reste, un préservatif moral, le voici : lorsque vous n'êtes pas enflammés de cet amour pur & absolument libéral de votre art; craignez, ou ne vous exposez pas.

Mais pour revenir au *nud*, regardé uniquement du côté de l'art; ne peignez jamais une figure drapée sans l'avoir dessinée *nue*. Cette sujetion est grande; mais elle est indispensable & aussi essentielle que de bien connoître la charpente d'une maison, avant de la vouloir couvrir.

Le *nud* dessiné & observé décidera naturellement les masses, les plis & les effets de votre clair-obscur, que sans cela, vous chercherez en tâtonnant. Par cette exactitude à dessiner sans cesse d'après le *nud*, vous ne ferez pas disparoître les formes des parties, leurs proportions & leurs emboîtemens.

Combien il est facile à des yeux instruits de discerner dans vos ouvrages une figure drapée de prati-

que, sans que vous l'ayez dessinée auparavant d'après la Nature.

Quand à ce qu'on appelle proprement des *nudités*, ce qui entraîne toujours le sens d'obscénités : ne vous prêtez pas aux desirs que des mœurs corrompues inspirent trop souvent aux jeunes gens égarés, aux vieillards blasés, ou à des hommes d'un rang ou d'une richesse qui semblent donner le droit de n'avoir aucune mesure. Il doit vous suffire, pour résister aux empressemens qu'on pourroit vous témoigner, aux ordres même que vous pourriez recevoir, de penser que vous n'oseriez écrire votre nom sur votre ouvrage. (*Article de M. Watelet.*)

NUIT, (subst. fém.) Ce mot n'est pas plus un terme de peinture que le mot *jour* ou le mot *aurore*. Cependant cet instant où la lumière de la lune, ou bien celle du feu & des flambeaux éclairent les objets, donne lieu à des effets si pittoresques, & si neufs, oblige à des études si difficiles, si particulières & si intéressantes, que nous croyons devoir en parler ici.

La nuit, ou plutôt les diverses lumières qui l'éclairent, offrent de brillantes occasions d'employer ce que les couleurs ont de plus puissant, & ce que l'art du clair-obscur peut produire de plus séduisant. Mais sans études assez constantes, sans observations bien précises, il seroit aisé de se tromper dans l'exécution des sujets de nuit.

Nous n'entrerons pas ici dans tous les détails, dont les effets de la lune & des lumières artificielles sont susceptibles. Nous ne voulons pas dicter les teintes

que ces divers corps lumineux répandent au milieu des ombres *de la nuit*. Il nous suffira d'établir que ces teintes sont variées, & suivent la couleur des lumières dont elles émanent : la nouvelle lune, par exemple: étant à l'horison, colore les objets d'un ton doré, cette teinte devient argentine & vive quand l'astre de la nuit est au Nadir, & que le temps est serein.

Heureux l'artiste qui, bien instruit de la marche des rayons de la lune, & de ses couleurs, rencontre l'occasion de la faire contraster sur la même toile, avec les effets d'une incendie, ou ceux d'un volcan dont l'explosion répand au loin les feux, & les pierres en fusion : s'il a bien comparé les forces diverses de ces dernières lumières, avec celle de la lune, il aura reconnu que celle-ci l'emporte toujours en éclat, quelque brillantes que soient les flammes que vomit la terre ; un rouge jaunâtre très-clair, est la couleur de ces flammes dans le foyer de leur plus forte lumière ; l'autre au contraire présente à ses copistes une couleur bleuâtre, de la teinte la plus fraîche & la plus vive.

Si l'on considère pendant le jour la lumière d'une lampe, elle n'offre qu'une teinte rouge : mais cette même lumière, vue la nuit, sans être comparée avec aucune autre, répand une lumière légèrement douce, & le centre du principe lumineux est lui-même, à nos yeux trompés par le défaut de comparaison, d'une teinte fort approchante du blanc. Aussi c'est de cette manière que l'ont rendu les peintres raisonnables qui nous ont donné des scènes de nuit éclairées par des lumières que l'on nomme artificielles. Ils ont eu raison, sans doute, puisque l'art consiste à rendre la nature

telle qu'elle paroît à nos organes, & non telle qu'elle est réellement.

Si l'on voit des tableaux de ce genre, dont la teinte générale soit rouge ; on peut être assuré qu'elle a été imitée sur le naturel, par un peintre qu'a trompé la comparaison de la couleur propre du jour, au milieu duquel il faisoit son tableau.

C'est pendant *la nuit* qu'il faut concevoir les tableaux *de nuit*, en bien saisir l'effet, & le posséder au point de le rendre sans avoir son modèle devant les yeux.

L'effet des flambeaux, des bougies & d'autres feux exige tous les brillans de notre palette. Hélas! pourront-ils encore suffire à rendre l'éclat de la nature! Cependant nos efforts l'atteindront plutôt que les lumières d'un beau jour, auprès duquel un peintre, accoutumé à la comparaison, ne trouve dans ses couleurs que des teintes lourdes, & insuffisantes même pour bien apprécier le moindre degré d'éclat que produisent les lumières qui nous éclairent la nuit; le peintre observateur étudie l'effet des objets dans les ombres, & juge par la foiblesse des reflets qu'ils reçoivent que le principe lumineux n'a lui-même que peu de force.

Cette observation nous amène à une différence de principes dans la science du clair-obscur : elle distingue ceux qui appartiennent à un tableau de nuit, & ceux qui doivent être observés dans une scène éclairée d'un beau jour : dans ce dernier instant, les ombres du devant sont les plus reflettées ; les formes & même les couleurs s'y distinguent le mieux : au lieu que dans l'autre, tout est nuit même sur les

O

O *du Giotto.* « C'est une de ces sortes d'histoires » qui ne signifient pas grand chose, & dont cependant les auteurs font quelquefois grand bruit. Vous » saurez donc que l'envoyé du pape (Benoît IX) » ayant vu à Sienne & à Florence tous les peintres » les plus fameux, s'adressa enfin *au Giotto* (pour » les ouvrages dont le pontife avoit dessein d'orner » l'église de saint Pierre). Après lui avoir témoigné » l'intention du pape, il lui demanda quelques dessins » pour les lui montrer, avec ceux qu'il avoit déjà des » autres peintres. *Giotto*, qui étoit extrêmement adroit » à dessiner, se fit donner aussitôt du papier, & avec » un pinceau, sans le secours d'aucun autre instru- » ment, il traça un cercle, & en souriant il le mit » entre les mains de ce gentilhomme. Cet envoyé, » croyant qu'il se moquoit, lui repartit que ce n'étoit » pas ce qu'il demandoit, & qu'il souhaitoit un autre » dessin. Mais *Giotto*, lui repliqua que celui-la suffi- » soit, qu'il l'envoyât hardiment avec ceux des autres » peintres, & que le pape en connoîtroit bien la » différence ; ce que le gentilhomme fit, voyant qu'il » ne pouvoit rien obtenir davantage

» Or on dit que ce cercle étoit si également tracé » & si parfait dans sa figure, qu'il parut une chose » admirable quand on sut de quelle sorte il avoit été » fait, & ce fut par-là que le pape & ceux de sa » cour comprirent assez combien *Giotto* étoit plus

» habile

» habile que tous les autres peintres dont on lui en-
» voyoit les dessins. Voilà l'histoire de *l'O du Giotto*,
» qui donna lieu aussi-tôt à ce proverbe : *Tu sei piu*
» *tondo che l'O di Giotto*, pour signifier un homme
» grossier & un esprit qui n'est pas fort subtil.

» Il semble par-là que le plus grand savoir de tous
» ces anciens peintres consistât dans la subtilité & la
» délicatesse de leurs traits ; car ce fut par des lignes
» très subtiles & très déliées, qu'Apelle & Protogène
» disputèrent à qui l'emporteroit l'un sur l'autre, &
» Protogène ne céda à Apelle que quand celui-ci
» eut coupé avec une troisième ligne plus délicate les
» deux qu'ils avoient déjà tracées l'une sur l'autre. A
» vous dire le vrai, ni *l'O du Giotto*, ni ces lignes
» d'Apelle & de Protogène ne sont point capables
» de nous donner une haute idée de leur savoir.
(*Felibien.*)

On reconnoît, dans le passage que nous venons de citer, le langage d'un homme qui connoît les arts, & qui ne rapporte pas avec admiration ce qui n'est admirable qu'aux yeux de l'ignorance. Tout ce que prouve le cercle tracé sans compas par *le Giotto*, c'est qu'il avoit la main très sûre, & qu'il pouvoit tracer un beau contour avec fermeté s'il avoit ce beau contour dans la tête, ou s'il savoit le choisir dans la nature : il restoit donc à savoir, & c'étoit le principal, s'il avoit la tête ainsi meublée & s'il étoit capable d'un pareil choix ; à ces conditions, la fermeté de sa main devenoit une qualité estimable. L'Officier du pape raisonnoit donc mieux que ce pontife & toute sa cour, quand il demandoit au peintre un autre dessin.

Quand le Poussin traçoit d'une main tremblante le

beau tableau du déluge; quand Jouvenet paralytique peignoit de la main gauche son *Magnificat*, ni l'un ni l'autre de ces artistes n'auroit tracé un cercle sans compas, & tous deux firent des ouvrages bien supérieurs à ceux du *Giotto*. L'Adresse de la main peut aider un artiste; mais le véritable principe de son talent est dans son esprit. C'est abbaisser les arts, c'est n'en avoir pas le sentiment, que d'élever trop haut la partie purement manuelle. (L.)

OBJET (subst. masc.) Ce mot signifie la fin qu'on se propose. Dans ce sens, le premier *objet* des arts qui tiennent au dessin est d'instruire en plaisant à l'esprit par le sens de la vue. Cet objet important est souvent offert au premier des genres, celui de l'histoire. Une action noble, grande, vertueuse, mise sous les yeux des spectateurs, peut les engager à l'imiter. Cet *objet* n'est pas même étranger à des genres inférieurs. Un paysage bien représenté peut inspirer ces goûts simples & purs que fait naître l'aspect de la campagne; le portrait d'un homme qui s'est rendu précieux par ses talens, ses vertus, excite à marcher sur ses traces.

l'Art donne aussi des instructions qui ne sont pas morales, mais dont on ne peut contester l'utilité. Il fait connoître des lieux, des animaux, des végétaux qu'on n'est point à portée de voir. Il sert ainsi le guerrier, l'architecte, l'anatomiste, l'érudit, le naturaliste.

Souvent, il en faut convenir, l'art n'a d'autre *objet* que de plaire; & en cela il n'est pas inférieur à la poësie qui dans un grand nombre de ses productions ne reconnoît pas d'autre fin. C'est ordinairement

là seule que se propose l'auteur d'une petite pièce fugitive & quelquefois même d'une comédie.

On appelle aussi dans les arts *objet*, ce qui est sous les yeux, & quelquefois même seulement dans l'esprit de l'artiste, & qu'il se propose d'imiter. Un tableau original est *l'objet* de celui qui en veut faire une copie, un modele vivant celui de l'artiste qui veut le représenter, une campagne celui du paysagiste qui veut la reproduire dans un tableau, un fait historique celui d'un peintre qui n'a pas vu ce fait & qui veut cependant en faire le sujet de son ouvrage; enfin un sujet purement idéal celui du peintre, du statuaire, du dessinateur qui veut lui donner une existence sensible par le moyen de son art.

On appelle encore *objet* ce qui est exposé aux regards : c'est dans ce sens que l'on dit qu'il ne faut pas multiplier les *objets* dans un ouvrage, qu'il faut lier tous les *objets* dans une composition. (*Article de M.* Levesque.)

OBSCUR (adj.) sombre, ténébreux. Ce tableau est trop *obscur*. Un ton *obscur* convient à une composition triste. Les teintes *obscures* donnent de la valeur aux tons brillans.

Le mot *obscur*, s'oppose au mot *clair* dans le composé *clair-obscur*, qui signifie le jeu, l'opposition des lumieres & des ombres.

Mais quand on décompose ce mot, on ne dit point le *clair* & *l'obscur*, mais les *clairs* & les *bruns*, *les jours & les ombres*, la *lumiere* & l'*ombre*.

Chambre obscure, instrument d'optique dont les

peintres font quelquefois ufage ; il en fera parlé dans le dictionnaire de pratique.

ŒCONOMIE, (fubft. fem.) *l'œconomie* d'un tableau eft la même chofe que fon ordonnance. Pour donner à fon ouvrage une belle *œconomie*, il faut connoître les parties qui y font néceffaires, ou qui du moins font capables de le faire valoir, celles qui y font inutiles, & qui pourroient même y jetter la confufion; avoir le talent de mettre dans le plus beau jour, & dans l'attitude la plus convenable, la principale figure, de la faire dominer fur tout le refte, d'attirer fur elle les premiers & les derniers regards, de l'imprimer profondément dans la mémoire du fpectateur par fa beauté & par la vérité de fon expreffion; il faut donc avoir auffi l'art de donner aux figures fubordonnées affez de beauté, pour qu'elles foient de bons ouvrages de l'art, fans qu'elles deviennent capables de diftraire par elles-mêmes, ou par leurs acceffoires l'attention qui doit fe repofer fur la figure capitale. Ajoutons que le tableau doit offrir le nombre de figures qu'exige l'action, fans en préfenter un trop grand nombre qui feroient foule, & ne fe démêleroient pas aifément; que toutes doivent être convenablement placées, fans fe nuire mutuellement, & que toutes doivent avoir le mouvement & l'expreffion de l'affection que leur prête l'artifte. (L.)

ŒUVRE. (fubft.) Ce mot eft du féminin, & s'emploie au pluriel quand il eft queftion des ouvrages d'un écrivain : ainfi l'on dit : les *œuvres* de Racine, de Montefquieu, &c.

Il eſt du maſculin & s'emploie au ſingulier quand il eſt queſtion des ouvrages d'un artiſte : on dit *l'œuvre* de Raphaël, de Rubens &c.; il eſt difficile de ſe procurer *l'œuvre complet* de Rembrandt.

Comme ce mot ſignifie une collection, il ne s'emploie pas en parlant des ouvrages de peinture ou de ſculpture, parce que ces ouvrages ſont répandus en divers lieux, & non raſſemblés en un ſeul cabinet Il faudroit qu'un peintre eût bien peu travaillé, ou que ſon talent eût été bien peu recherché, pour qu'ils fuſſent tous réunis dans les mains d'un ſeul propriétaire. Les ouvrages d'un grand peintre, ſont diſperſés dans tous les pays de l'Europe où l'on aime les arts.

Le mot *œuvre* ſe borne donc à exprimer la collection des eſtampes gravées d'après un maître : ainſi *l'œuvre* de Raphaël comprend les eſtampes que différens graveurs ont faites d'après lui.

Quand ce mot exprime les ouvrages d'un graveur, il ſignifie ou les eſtampes qu'il a faites d'après ſes propres deſſins, comme *l'œuvre* de Callot, ou celles qu'il a gravées d'après différens peintres, comme *l'œuvre* de le Bas, d'Aliamet.

Quelques amateurs ont la manie de raſſembler *l'œuvre* entier d'un artiſte, & pour y parvenir, ils dépenſent à ſe procurer les plus foibles ouvrages d'un auteur, des ſommes dont ils pourroient faire un meilleur emploi. Ce ſont quelquefois les premiers eſſais de la jeuneſſe que l'artiſte a tâché de ſupprimer, qu'on ſe procure le plus difficilement, & que par conſéquent on paye le plus cher. On fait des *choix* par

goût, on rassemble des *œuvres* par vanité & pour avoir la satisfaction de dire qu'on les possède. (L.)

OMBRE (subst. fem.) *L'ombre* n'est pas la même chose que l'obscurité des ténèbres. Celle-ci est noire & ne permet de rien distinguer, de rien reconnoître: elle n'entre donc pas dans les objets d'un art qui travaille pour le sens de la vue : s'il a quelquefois recours à l'obscurité absolue, c'est seulement pour représenter des enfoncemens profonds, où la lumière ne peut pénétrer. Mais *l'ombre* n'est que la privation de la lumière immédiate, & les parties ombrées sont encore éclairées par la lumière éparse dans l'air.

Que l'on regarde un objet éclairé par la lumière immédiate du soleil, les parties enveloppées de l'ombre y seront très-marquées. Cependant ces parties, obscures par opposition à la clarté brillante de celles qui sont frappées du soleil, seront si loin d'être d'une obscurité absolue, qu'elles auront précisément le même degré de lumière que les parties éclairées dans une campagne qui seroit à l'abri du soleil. Pour voir bien distinctement ces parties ombrées, & en discerner aussi bien les détails que si elles étoient lumineuses, il suffit de se placer de manière à pouvoir les considérer seules. Si vous vous promenez au soleil dans une campagne, les parties ombrées vous paroissent obscures : promenez-vous ensuite à l'ombre, ces mêmes parties perdront à vos yeux toute leur obscurité. Alors tournez le dos à la partie éclairée du soleil, & vous verrez dans la partie ombrée où vous êtes des lumières, des ombres & des reflets. Il faut donc reconnoître avec Félibien, que l'ombre n'est qu'un léger nuage

qui couvre les corps & les prive feulement de la lumière la plus brillante, fans empêcher que, par le fecours d'une autre lumière moins forte, on n'apperçoive les formes & les couleurs. Auffi voit-on dans les tableaux du Titien, que la lumière eft doucement & largement répandue fur les parties éclairées, & que les parties ombrées paroiffent feulement interceptées par un nuage fubtil qui les couvre fans les cacher.

Les préceptes de Dandré Bardon, s'accordent avec ce que nous venons d'établir. « Les ombres donnent, » dit-il, aux demi-teintes l'éclat dont celles-ci font » briller les lumières. Elles feront traitées d'un ton » vague, par maffes plates, & n'offriront que de » très-légers détails des objets qu'elles voileront. »

Quoique les ombres ne foient pas ténébreufes, quoiqu'il y ait, comme nous l'avons démontré, des moyens d'y reconnoître les détails auffi nettement que dans les parties lumineufes, le favant profeffeur recommande, avec raifon, de n'accufer que légèrement ces détails dans l'ouvrage de l'art. Son principe eft fondé fur l'afpect de la nature. En effet, fi vous regardez un objet dans fon enfemble, c'eft-à-dire, à la fois & d'un feul coup-d'œil dans fes parties lumineufes & dans fes parties ombrées, l'éclat des premières fera que vous n'appercevrez que légèrement les détails des autres. Ce feroit donc une faute contre la nature confidérée grandement & d'un coup-d'œil vafte, que de prononcer les détails dans les ombres comme fur les jours : ce feroit le procédé d'un artifte qui ne confidéreroit la nature que par petites parties, & qui, après avoir imité celles qui font éclairées, s'approcheroit de celles qui font dans l'ombre pour

en étudier mesquinement tous les détails. En se piquant d'exprimer tout ce qu'il peut voir dans la nature, il mentiroit en effet contre la nature : mais continuons d'écouter le professeur.

« C'est, dit-il, de l'uniformité des couleurs des » ombres, que naît l'harmonie d'un tout-ensemble. » Il est néanmoins convenable que tous les corps y » conservent la nuance caractéristique qu'ils tiennent » de la nature avec les modifications que la privation » du jour peut leur donner. Qu'on ne s'y trompe pas ; » nous parlons des ombres légères & refletées, telles » que les produit le naturel éclairé par les rayons de » l'astre du jour; des ombres qui doivent établir les » effets, moins par leur obscurité que par leur éten- » due, enfin des ombres qui sont susceptibles des » différentes nuances qu'exige l'intérêt de l'ouvrage ; » car tout est relatif. Les ombres ne doivent être » obscures qu'à raison de la vaguesse des demi-teintes ; » & les demi-teintes ne doivent être sourdes qu'à » raison de la vivacité des clairs. Il est aisé de con- » clure qu'en pratiquant ces principes, on peut faire » un tableau très-lumineux, tel qu'on en voit de » Romanelli, quoique l'étendue des ombres soit à peu » près aussi considérable que le volume réuni des » demi-teintes & des lumières.

» Dans une composition, continue Dandré Bardon, » il doit y avoir des ombres principales & des om- » bres dégradées relativement à leurs sites, & aux » objets qui les environnent. Les plus vigoureuses » auront leur place dans les endroits voisins des plus » brillantes lumières, & dans ceux qui feront le moins » refletés.

» Quelquefois les masses les plus brunes occupent » les sites les plus éloignés : alors les plus proches » de l'œil, ceux qui sont sur les premiers plans du » tableau, ne reçoivent de vivacité que par les tou» ches.

» Que la marche des ombres soit diagonale, & » les effets triangulaires comme ceux des lumières. » La progression de celles-ci doit servir de modèle » aux autres, afin que les clairs & les bruns for» mant entr'eux une balance, concourent mutuel» lement à l'équilibre de la composition; la qualité » des ombres dépend de l'élévation plus ou moins con» sidérable d'où part la lumière qui les occasionne, » & de la proximité du corps qui les produit : aussi » sont-elles plus vives, plus obscures & plus pro» noncées dans un endroit renfermé, où le jour vient » d'en-haut, tel qu'une église, qu'en pleine cam» pagne où elles sont adoucies par la réverbération » des reflets.

» On doit distinguer les ombres qui se nichent » dans des creux, & sous des parties fouillées, d'avec » celles qui s'étendent & glissent sur les objets. Les » premières peuvent être mattes & traitées fièrement; » les autres doivent être moëlleuses, légères, vives » à l'endroit d'où elles partent, & fondues à mesure » qu'elles s'éloignent du principe qui les produit. Mais » dans quelqu'endroit de la composition qu'on les » place, de quelque nature qu'elles soient, les om» bres portées seront toujours plus vigoureuses, plus » expliquées, plus colorées que celles des corps qui » les portent. »

M. Cochin, dans ses *lettres à un jeune artiste*,

après avoir obſervé qu'André Sacchi a ſupérieurement entendu l'art de rompre & d'accorder ſes ombres pour faire un tableau harmonieux; que le Titien, Paul Veroneſe, Rubens, ont tous poſsèdé cette partie; que cette magie ſe décèle ſur-tout clairement dans les ouvrages de Luca Giordano : ajoute en parlant des tableaux de ce maître, & de ceux d'André Sacchi, « vous y verrez, en général, un ton d'om» bre en quelque ſorte le même, mais plus ou » moins viſible, ſelon le degré & la force de ces om» bres. Vous y verrez que le ton qui fait les ombres » fortes d'une draperie blanche, eſt le même que » celui qui fait les ombres fortes d'une draperie bleue, » d'une draperie rouge &c. : je ne parle pas, dit-il, » de la partie ombrée qui reçoit des reflets, dès qu'il » peut y arriver des lumières, quoiqu'elles ne ſoient » que de reflet; car ces ombres refletées reprennent » en partie leur couleur propre : mais les enfoncemens » entièrement privés ſont les mêmes, quelles que » ſoient les couleurs des objets.

» Cette magie, clairement expliquée par ces maî» tres, vous mettra à portée de la reconnoître dans » tous les tableaux des autres, dont l'accord vous pa» roîtra agréable & harmonieux. Delà vous apperce» vrez que ce principe a été connu de preſque tous les » peintres qu'on peut appeller peintres; car je ne parle » pas de ceux qui ne ſont que deſſinateurs.

» Cet examen vous conduira à remarquer combien » d'autres peintres ne ſe ſont pas ſeulement doutés de » cet effet de la nature, qui, bien connu, ajoute » tant à l'art. Surtout dans la plupart des freſques » dont l'Italie eſt remplie, vous verrez ſouvent une

» draperie bleue ou rouge, ombrée seulement avec » le même bleu ou le même rouge, où seulement il » est entré moins de blanc; mais sans aucune rupture » ni mêlange d'autres couleurs qui pussent salir & » rompre ce bleu ou ce rouge. Ils n'ont point connu » ce secret de la peinture; mais ce secret d'harmonie » a été habilement employé par tous ceux qui se sont » rendus célèbres comme coloristes, & particulière» ment par les Vénitiens.

» En observant ce principe essentiel, vous verrez » en même temps les erreurs dans lesquelles sont » tombés quelques artistes, faute d'avoir bien choisi » le véritable ton qui doit rompre toutes les ombres. » Vous verrez Paul Veronese leur donner quelque» fois un ton trop violâtre; Solimeni, un trop bleuâ» tre; Bacciccio, un ton trop jaune &c. Ce sont ces » excès qu'il est nécessaire d'éviter. Il faut, pour » ainsi dire, que ce ton général, qui sert à donner » l'unisson, & à faire chanter tout d'accord, soit tel» lement rompu, qu'on ne puisse proprement y don» ner le nom d'aucune couleur. »

Voyez sur la difficulté de bien représenter les *ombres*, l'article ILLUSION *dans la peinture*, que nous avons transcrit des œuvres du même artiste.

Mais sur-tout écoutez Rubens sur la manière de traiter les *ombres* & les lumières. « Commencez, disoit» il, par peindre légèrement vos *ombres*. Gardez-vous » d'y laisser glisser du blanc; c'est le poison d'un ta» bleau, excepté dans les lumières. Si le blanc émousse » une fois cette pointe brillante & dorée, votre » couleur ne sera plus chaude, mais lourde & grise. » Il n'en est pas de même dans les lumières : on peut

» y charger ses couleurs tant qu'on le juge à propos.
» Elles ont du corps : il faut cependant les tenir
» pures. On y réussit en établissant chaque teinte à
» sa place, & près l'une de l'autre, en sorte que
» d'un léger mélange fait avec la brosse, ou le pin-
» ceau, on parvienne à les fondre en les passant l'une
» dans l'autre sans les tourmenter : & alors on peut
» revenir sur cette préparation, & y donner les tou-
» ches décidées qui sont toujours les marques distinc-
» tives des grands maîtres. (L) »

OPPOSITION (subst. fem.) Ce mot est d'un usage fréquent en peinture. En parcourant toutes les occasions où l'on en fait usage, je hazarderai quelques opinions sur l'abus qu'on en fait.

On dit qu'on ne peut faire valoir une *teinte* ou un *ton* sans *opposition*. Dans le premier cas, on entend qu'en plaçant, par exemple, une teinte jaune à côté d'une teinte violette, on fait paroître celle-ci plus violette encore ; de manière que cette teinte violette dont nous parlons, sera réellement d'un violet imperceptible, si elle se voit sur la palette & séparée de la teinte jaune qui doit en être voisine : mais ces deux teintes étant placées sur la toile, le violâtre paroîtra infiniment plus violet, vu à côté de la teinte jaune, & par *opposition* avec elle : pour moi, je pense que cette manière de s'exprimer est vicieuse, parce que le changement produit est plutôt l'effet de la *comparaison* que celui de *l'opposition* ; & mon avis est que, dans cette circonstance, le premier de ces deux mots doit être exclusivement employé.

Il en est de même de ce qui regarde le *ton*. On

dit ce *ton* n'eſt pas abſolument clair, & il ne paroît tel, que par l'obſcurité de celui qui lui eſt *oppoſé*. Je crois qu'il faut abſolument dire *comparé*.

La raiſon de la préférence que je donnerois dans ces cas, à l'emploi du mot *comparaiſon* ſur le mot *oppoſition*, c'eſt que bien loin que le *ton* voiſin d'un autre *ton*, & qu'une *teinte* voiſine d'une autre *teinte*, obtiennent leur vraie valeur par *oppoſition*, elles doivent au contraire être approchantes, amies, & ne produiſent l'artifice deſiré par l'artiſte que par la *comparaiſon*.

Le mot *oppoſition* ne me paroît pas employé avec plus de propriété au ſujet des mouvemens des membres. Cependant on dit communément, les bras doivent être en *oppoſition* l'un avec l'autre, ou ceux-ci avec les jambes ; la tête avec le corps & ainſi du reſte, afin de conſerver les règles de l'équilibre, & de ſuivre les principes reçus pour la grace, la force, l'expreſſion &c. : je crois que le mot *contraſte* doit ſeul être employé dans cette circonſtance.

Quoique l'on doive ſentir le vice de ces emplois divers du mot *oppoſition* dans les occaſions dont nous parlons, puiſqu'il ne ſert qu'à tenir la place des expreſſions propres, le mot dont il s'agit eſt encore plus déplacé quand il exprime la différence de la grandeur des figures, ſuivant que leurs plans l'exigent. Ainſi de Piles me paroît s'être ſervi du mot *oppoſition* d'une manière peu convenable, quand il s'exprime ainſi, dans ſa traduction du poëme de Dufreſnoy, au ſujet de la diminution des figures. « Les objets du premier plan doivent dominer ſur les choſes incer- » taines & fuyantes ; mais que cela ſe faſſe relative-

» ment, c'eſt-à-dire, qu'une choſe plus grande & plus » forte, en chaſſe derrière une plus petite, & la » rende moins ſenſible par ſon *oppoſition.* » Comme ſi la diminution perſpective des objets qui entrent dans un tableau, étoit un moyen arbitraire que le peintre pût employer à ſon gré pour les faire fuir ou avancer, & comme s'ils n'avançoient & n'étoient enfoncés que par *l'oppoſition* que produit leur grandeur reſpective & non par une diminution ou augmentation relative, & calculée ſur l'effet mathématique de la viſion.

Voici les vers dont je viens de rapporter la traduction; *de Arte Graphicâ*, ỳ. 153 & *ſeqq.*

Anteriora, magis ſemper finita remotis,
Incertis dominentur, & abſcedentibus, idque
More relativo, ut majora minoribus extent.

On voit qu'il n'y a pas là un mot *d'oppoſition*; mais c'eſt preſque toujours ainſi que de Piles défigure l'ouvrage de Dufreſnoi.

Ces emplois abuſifs de divers écrivains, ont ainſi dénaturé la vraie ſignification du mot *oppoſition* dans l'art, & les atteliers en ont abuſé encore davantage.

Pour moi, je penſe qu'il ne peut s'employer avec préciſion que dans le ſens donné par les Rheteurs pour l'art de la parole : chez eux, *l'oppoſition* eſt une figure par laquelle les penſées & les expreſſions frappent les eſprits par leurs grandes différences. *L'oppoſition* eſt approchante de *l'antithèſe.*

De même, dans l'art, Rembrandt, Rubens, Giorgion, Tintoret frappent & entraînent nos ſens par la forte *oppoſition* des grandes maſſes de lumières &

d'ombres. C'est par *l'opposition* de la beauté des figures de femmes, avec le déchirement de leur douleur, que Daniel de Voltaire, Raphaël & Lebrun émeuvent l'ame du spectateur, ceux-là par le spectacle des saintes femmes au pied de la croix, & celui-ci par son tableau du massacre des Innocens, dans lequel il a si bien peint la douleur des mères de ces victimes.

Souvent c'est par *l'opposition* qui se trouve entre les formes générales d'une composition que l'auteur mérite les grands succès; les plaines *fuyantes* d'Arbelles *opposées* aux grands grouppes du devant du tableau de Lebrun; la hauteur des combattans sur les éléphans, & celle du char de Darius opposées aux grouppes inférieurs, animent aussi les esprits attachés à cette superbe composition.

Dans le coloris, un vêtement rouge éclate & fixe l'intérêt sur une figure, quand il est *opposé* à un vaste ciel bien serein, ou à des draperies de couleurs tendres.

Si je me suis bien fait entendre, *l'opposition* ne doit s'appliquer qu'aux grands effets. Je sens bien que des personnes peu disposées à suivre mes opinions, pourront opposer à la précision que j'assigne à ce mot; d'abord son emploi usité; en second lieu, elles prétendront que *opposition* doit avoir la même signification dans les détails que dans les masses, & que par conséquent le violâtre d'une *teinte* est proportionnellement, & dans le même sens, autant opposé à la teinte jaunâtre, que la draperie rouge du Bacchus du Titien, l'est au ciel brillant & lumineux qui lui sert de fond : ils suivront le même raisonnement pour ce que j'ai dit sur le mouvement des membres; mais au

moins m'accorderont-ils que ces idées sur les détails, se rendent mieux encore par les mots comparaison & contrastes ; que ces mots mêmes sont techniques ; au lieu qu'on n'en connoît pas d'autres qu'*opposition* pour les parties auxquelles je pense qu'il faut seulement l'appliquer, savoir, aux grands effets de composition & d'expression, & qu'il peut servir avec plus d'avantage pour rendre les impressions du *coloris* & du clair-obscur, seulement dans les grands *partis*.

Simplifier, ôter toute confusion, me paroissent la bonne manière de bien classer les idées, de les rendre claires, & il me semble que ces moyens sont les seuls pour la perfection du langage, & pour celle des Arts. (*Article de M.* Robin.)

OR. (subst. masc.). Il ne faut qu'un artiste ignorant, desirant de plaire à un amateur plus ignorant que lui, pour introduire des pratiques funestes à l'art. Ce fut ainsi que commença l'usage d'employer l'*or* dans la peinture. Le pape Sixte IV appella de Florence plusieurs peintres pour décorer sa chapelle. L'un d'eux, Cosme Rosselli, stérile dans l'invention, peu savant dans le dessin, & d'autant plus jaloux de l'emporter sur ses émules qu'il leur cédoit davantage par le talent, imagina, pour fasciner les yeux, d'employer les couleurs les plus vives, les plus tranchantes, & de les rehausser par l'éclat de l'*or*. Sa charlatanerie eut tout le succès qu'il en avoit attendu. Quand les tableaux de la chapelle furent découverts, le Pape fut ébloui de l'éclat que jettoient ceux de Rosselli, & non content de lui donner la préférence sur ses rivaux, il voulut qu'ils retouchassent leurs ouvrages,

&

& qu'à l'exemple de celui qu'il déclaroit leur vainqueur, ils y prodiguassent l'*or* & l'azur.

Le Pinturicchio enchérit encore sur la maniere du Rosselli. Curieux de séduire les personnes qui ne juguient du mérite des ouvrages que par leur éclat, il faisoit de relief les ornemens de ses peintures, & les enrichissoit d'*or*. Les bâtimens qu'il introduisoit dans ses tableaux, avoient autant de saillie que les sculpteurs en donnent à leurs bas-reliefs : il n'a pas eu d'imitateurs dans cette innovation.

Mais l'usage d'introduire l'*or* dans les tableaux eut plus de durée. Michel-Ange lui-même paroit avoir eu dessein de s'y soumettre dans les ouvrages qu'il faisoit pour la chapelle Sixtine. Le pape Jules II l'en pressoit : la nécessité de s'accorder avec les autres tableaux qui ornoient cette chapelle, lui en faisoient, en quelque sorte, une loi de convenance : mais l'impatience du pontife qui le hâtoit de finir, & le menaçoit même de le jetter du haut de ses échaffauds, ne lui permit pas de donner à ses peintures cette décoration barbare.

Raphaël, dans sa jeunesse, sacrifia, comme le Pérugin, son maître, au goût général. Dans son tableau connu sous le nom de *Théologie*, il représenta des Anges & des Chérubins entourés de rayons d'*or* en relief. Il ne pouvoit alors avoir plus de vingt ans, & ce n'est point à cet âge qu'un artiste peut lutter contre l'opinion commune. Mais il sentit bientôt que l'*or* ne s'accorde point avec les couleurs, & que le but du peintre n'est pas de faire des reliefs, mais d'imiter l'apparence du relief sur une surface plane. Ses disci-

ples & ses contemporains suivirent son exemple, & l'*or* fut exilé de la peinture.

On continua seulement dans des chapelles & dans des appartemens, où la richesse & le luxe sont plus consultés que le goût, de peindre sur des panneaux dorés, & de réserver ce fond pour servir de champ au tableau. On a de ce genre des ouvrages d'habiles maîtres, & même de le Sueur. Mais il est aisé de sentir que ces peintures qui semblent découpées & collées sur une surface d'*or*, ne peuvent faire aucune illusion, ni produire un heureux effet. Il est dans la nature, que la vue soit principalement attirée par ce qui a le plus d'eclat : le fond, dans ces sortes d'ouvrages, attire donc principalement les regards, & ne leur permet pas de s'arrêter aux objets qui y sont représentés. (L.)

ORDONNANCE. (subst fem.) C'est le résultat de la disposition des objets qui sont représentés dans les ouvrages de l'art. L'*ordonnance* est confuse quand l'ouvrage est surchargé d'objets qui se nuisent les uns aux autres par leur disposition ou par leur multiplicité. Elle est riche non par le grand nombre des objets, mais quand l'artiste a su la disposer de manière que le champ ne semble pas réduit à une sorte de nudité qui annonce dans l'auteur un défaut de génie. Elle est pauvre, quand elle ne répond pas à la richesse du sujet. Elle est nette, quand tous les objets, sans être isolés ou découpés, se distinguent cependant au premier coup-d'œil. Elle est embarrassée quand elle offre des parties que le spectateur ne démêle pas aisément.

La belle *ordonnance* diffère, je crois, de l'*ordonnance* riche. La première suppose de la simplicité, la seconde de l'abondance. Les *ordonnances* de Paul Véronese étoient ordinairement riches; celles de Raphaël & des grands maîtres de l'école romaine étoient ordinairement belles. Le caractère de celles de Rubens étoit imposant; le caractère de celles de Coypel étoit théatral.

Le sujet indique quelquefois le genre d'*ordonnance* que l'artiste doit adopter. Elle doit être riche dans un sujet asiatique; simple, dans un sujet des temps héroïques. Ce ne sera peut-être pas un défaut qu'elle soit pauvre dans le repas de Philémon & Baucis.

Comme l'*ordonnance* tient de près à la *composition* & à la *distribution*, nous croyons pouvoir ici renvoyer le lecteur aux articles qui traitent de ces deux parties de l'art.

On peut s'en tenir sur l'*ordonnance* à ce qu'a dit Félibien : » il est impossible de réduire en règles tout » ce qui est nécessaire pour bien ordonner les figures » qui composent un tableau, parce que l'*ordonnance* » est une partie qui dépend du génie & du jugement » du peintre »; il pouvoit ajouter, & du sujet. Aussi ne vois-je pas que les grands maîtres qui ont écrit de l'art se soient arrêtés sur cette partie. Ils ont sans doute reconnu que tous les details dans lesquels ils pourroient entrer auroient trop rarement une juste application.

Un artiste justement célèbre loue les maîtres qui se plaisoient à composer leurs tableaux de grandes figures en petit nombre; qui les pressoient & les amonceloient en quelque sorte, ce qui les rendoit

très grouppées, en sorte qu'elles s'entre-soutenoient les unes les autres. » Il semble même, ajoute-t-il, » qu'ils aient cherché, pour augmenter ce resserre- » ment, à y employer de fréquens raccourcis qui en » effet font tenir plus de choses dans un petit espace ».

Cette manière d'ordonner est-elle conforme à la nature ? Nous avons vu ailleurs que les hommes cherchent naturellement à se rassembler par pelotons; mais ils ne cherchent pas à se presser, à s'entasser, à moins qu'ils n'y soient engagés par les circonstances.

Cette manière d'ordonner est-elle favorable à la beauté de la composition? N'y a-t-il pas plus de vraie beauté dans les développemens des figures & des grouppes, que dans leurs entassemens ? Une belle composition doit être enchainée, mais non, pour ainsi dire, entassée en paquets.

» J'avoue, continue-t-il, que cette manière riche » & qui a quelque chose de grand, m'a toujours beau- » coup séduit. Cependant je ne disconviens pas qu'elle » est peu usitée en France. Lorsque quelqu'un la » hasarde, les artistes en sentent le prix & lui don- » nent des éloges; mais les critiques disent qu'il n'y » a pas d'air entre les grouppes ».

Si cette manière avoit tant de prix aux yeux des artistes François, on la leur verroit adopter, & cependant ceux d'entr'eux qui occupent les premiers rangs semblent s'en éloigner de plus en plus.

Au reste le sujet, & la forme du tableau peuvent quelquefois engager à la suivre : mais les critiques ne paroissent pas avoir tort quand ils veulent qu'on puisse se promener en imagination autour des grouppes, & qu'il y ait de l'air entr'eux comme il y en a dans la

nature. Quand les Carraches, que cite notre artiste, ont cru devoir presser & amonceler leur figures, on ne voit pas, autant qu'on en peut juger par ceux de leurs ouvrages qui nous sont connus en originaux ou par la gravure, qu'ils aient négligé de faire sentir qu'il y a de l'air entre les grouppes, & qu'on pourroit en faire le tour, si ces grouppes étoient en effet de relief.

» Enfin, dit encore le même artiste, les raccourcis » ne plaisent guere au commun des hommes ; ils ont » peine à les concevoir. C'est cependant une beauté » dans l'art, puisqu'enfin la difficulté surmontée y doit » être comptée pour quelque chose ».

J'ose croire ici que le commun des hommes n'a pas tort, & qu'il raisonne comme devroient raisonner les artistes les plus distingués.

Convenons d'abord qu'on ne peut dessiner une seule figure dans la situation la plus simple, sans exprimer plusieurs raccourcis. Ce n'est donc pas de ces raccourcis que notre artiste veut parler; mais de ceux qui sont plus rares, qu'on peut le plus souvent éviter, qui exigent plus de science, que le public appelle vulgairement des raccourcis outrés, & qu'on pourroit souvent appeller des raccourcis recherchés.

Ces raccourcis supposent beaucoup de savoir dans ceux qui parviennent à les bien exprimer : nous accorderons encore qu'ils supposent une grande difficulté vaincue. Mais le savoir, mais l'art de vaincre des difficultés est-il le but de l'art ? Non ; ce but est de plaire. Le savoir, l'art de faire même des choses difficiles ne sont que des moyens de parvenir à ce but. L'affectation de savoir, celle de faire sentir au specta-

teur qu'on a eu des difficultés à vaincre, en éloignent. Cette affectation a nui même au grand talent de Michel-Ange.

Quel est le vrai moyen de plaire? Il n'en est qu'un général; c'est l'expression du beau. Je demanderai donc si ce n'est pas dans leur developpement, & non dans leur raccourci, que les formes montrent toute leur beauté. Si cela est vrai, l'artiste doit chercher à développer, & éviter autant qu'il le peut les raccourcis. Aussi voyons-nous qu'en général les grands maîtres se sont appliqués à developper leurs principales figures : mais ils ont montré leur savoir ou ont obéi à la nécessité, en admettant les raccourcis dans des figures subordonnées.

Prenez la belle tête de l'Apollon du Vatican ou de la Vénus de Medicis : posez-la de manière que vous n'en voyez guere que le dessous du menton, les narines, une partie du front; faites-en le dessin le plus précis : ce dessin pourra être fort savant, mais la tête ne sera plus belle.

Choisissez dans la nature le plus beau bras; posez-le de manière qu'il se présente directement à la hauteur de votre œil, & faites-en un dessin; ce bras ne sera plus beau.

Mais changez la pose, ou placez-vous de manière que vous voyez ce bras bien developpé; vous pourrez alors en faire un dessin digne de plaire.

Toutes les fois que les artistes travailleront pour le petit nombre des hommes qui peuvent juger la science, & non pour le grand nombre de ceux qui sont sensibles à la beauté, ils ne trouveront qu'un petit nombre d'approbateurs.

L'artiſte eſt obligé d'acquérir toute la ſcience & toute la manœuvre de ſon art : mais comme ces acquiſitions lui ont couté beaucoup de peine, il eſt porté naturellement à en faire un faſtueux étalage, & même à les regarder comme ſon principal objet : cette diſpoſition lui fait ſouvent oublier le véritable but auquel il doit tendre.

L'artiſte ſavant recherche les applaudiſſemens des artiſtes qui en ſavent à-peu-près autant que lui, & mépriſe le public qui ne ſait rien : mais c'eſt à ce public qu'il doit plaire.

De toutes les ſciences qui tiennent à l'art, celle d'exprimer le beau eſt ſans doute la plus difficile, puiſqu'un ſi petit nombre d'artiſtes l'a poſſédé.

Pauci quos æquus amavit
Juppiter.

(*Article de M.* LEVESQUE.)

M. de Jaucourt, auteur de l'article *ordonnance* dans l'ancienne Encyclopédie, diſtingue avec raiſon deux ſortes de compoſitions, d'où réſultent auſſi deux différentes ſortes d'*ordonnances*. Dans la première ſorte de compoſition, qu'il appelle pittoreſque, l'artiſte s'occupe de l'*ordonnance* des objets par rapport à l'effet général du tableau ; dans la ſeconde, qu'il nomme poëtique, l'artiſte cherche ſurtout à rendre plus vraiſemblable & plus touchante l'action qu'il veut repréſenter.

Nous nous contenterons, ajoute-t-il, de remarquer ici que le talent de la compoſition poëtique, & le

talent de la composition pittoresque sont tellement séparés, qu'on connoît des peintres excellens dans l'une & qui sont grossiers dans l'autre. Paul Véronese, par exemple, a très bien réussi dans cette partie de l'*ordonnance* que nous appellons composition pittoresque. Aucun peintre n'a su mieux que lui bien arranger sur une même scène un nombre infini de personnages, placer plus heureusement ses figures, en un mot bien remplir une grande toile, sans y mettre de confusion : cependant Paul Véronese n'a pas réussi dans la composition poëtique ; il n'y a point d'unité d'action dans la plupart de ses grands tableaux. Un de ses plus magnifiques ouvrages, les noces de Cana, qu'on voit au fond du réfectoire du couvent de St. Georges à Venise, est chargé de fautes contre la poësie pittoresque. Un petit nombre des personnages innombrables dont il est rempli, paroît être attentif au miracle de la conversion de l'eau en vin qui fait le sujet principal, & personne n'en est touché autant qu'il faudroit. Paul Véronese introduit parmi les conviés des Religieux bénédictins du couvent pour lequel il travaille. Enfin ses personnages sont habillés de caprice, & même il contredit ce que nous savons positivement des mœurs & des usages du peuple dans lequel il choisit ses acteurs.

Comme les parties d'un tableau sont placées l'une près de l'autre, & qu'on en voit l'ensemble du même coup d'œil, les défauts qui sont dans l'*ordonnance* nuisent beaucoup à l'effet de ses beautés.

ORIGINAL. (ad.) Un tableau *original*, une statue *originale*, c'est-à-dire un tableau, une statue

pour lesquels l'auteur n'a eu d'autre modèle que la nature & son imagination.

On prend aussi ce mot substantivement, & alors on l'oppose au mot copie. » Il est quelquefois très- » difficile de distinguer une copie de *l'original*. Voyez l'article Copie.

Le mot *original* ne s'emploie qu'en parlant d'un ouvrage de l'art, & non d'un modèle qu'offre la nature. Les artistes ne disent pas qu'une académie rend bien *l'original* pour signifier qu'elle rend bien le modèle vivant d'après lequel on l'a faite. Ils ne disent pas qu'un portrait ressemble bien à *l'original*, pour exprimer qu'il est ressemblant à la personne qu'il représente. Quand ils s'énoncent ainsi, ils veulent faire entendre que l'académie, ou le portrait s'accorde bien avec une autre académie, ou un autre portrait dont l'ouvrage qu'ils jugent n'est qu'une copie. Lorsqu'un maître copie lui-même un de ses ouvrages, ce second ouvrage ne se nomme pas une copie, mais un double, & il conserve son rang entre les *originaux*. Une estampe faite d'après un tableau ou un dessin est *originale*. Une estampe faite d'après une autre estampe, est une copie.

ORIGINALITÉ. (subst. fem.) Qualité par laquelle un homme se distingue des autres hommes, & un artiste des autres artistes, par des traits de caractère qui lui sont propres. Quand un artiste fait bien, en dédaignant de marcher servilement sur les traces des autres; quand le caractère particulier qu'il imprime à ses ouvrages, est pour l'art une nouvelle acquisition, une nouvelle richesse, son *originalité* est louable, &

prend même le nom de génie. Quand il ne s'écarte de la voie commune que pour s'égarer, quand il fait moins bien que les grands maîtres, en se piquant de ne pas faire comme eux, son *originalité* est vicieuse, & prend le nom de bisarrerie. (L.)

ORIGINE *naturelle de la peinture* (*) Si l'on cherche l'origine naturelle ou essentielle de la peinture, je veux dire, celle qui est fondée inaltérablement sur la nature de l'homme; & si l'on veut appercevoir la destination universelle & également inaltérable de cet art, il faut examiner quels sont les besoins & les penchans universels de l'homme, soit qu'il vive en petites sociétés, soit que réuni à un grand nombre, il devienne membre de ces assemblages immenses qu'on désigne par les noms de peuples & de nations. Il faut encore observer en parcourant l'histoire, qu'il est des institutions remarquables, en ce qu'elles s'établissent dans quelque forme de société que les hommes vivent.

Il est nécessaire enfin de reconnoître que les arts libéraux, au nombre desquels la peinture, collectivement avec plusieurs autres branches du dessin, se

(*) On s'appercevra que cet article auroit eu besoin d'être éclairci & retouché par l'auteur : mais près de sa fin, quand il le composa, il lui restoit le besoin & non la force de produire : la défaillance de son corps nuisoit à la netteté de son esprit, & il ne pouvoit être sévère pour lui-même. Ce morceau, rempli de vues ingénieuses, est son dernier ouvrage, & presqu'aux derniers instans de sa vie, il écrivit encore quelques lignes qu'il avoit dessein d'y placer, & dont on n'a pu faire usage.

trouve comprise, sont des langages, & essentiellement les langages sont des institutions attachées à l'etat de société indispensable à l'homme. Je crois avoir ouvert le premier la route qui peut conduire à ces notions intéressantes : si ce sujet est au-dessus de mes forces, des esprits plus éclairés que le mien rectifieront mes idées, ou leur donneront l'étendue & la clarté nécessaires.

L'historique de la peinture consiste dans quelques fragmens que les hommes studieux ont recueillis & rassemblés en lisant les écrits des anciens, & en appuyant sur les monumens antiques qui existent encore, les connoissances qu'ils y ont puisées.

Ces témoignages prouvent effectivement d'une manière indubitable, que la peinture, ainsi que les arts qui ont des rapports avec elle, remonte à-peu-près, à ce que nous nommons une grande antiquité.

Cependant il faut observer qu'il ne reste que des fragmens des peintures les plus anciennes, & un nombre plus considérable, à la vérité, de tableaux déterrés de nos jours dans les ruines d'Herculanum, mais dont la plupart sont altérés. D'où il résulte que l'historique de la peinture & les monumens de cet art que nous possédons, sont assez inutiles aux progres des modernes & à l'instruction des artistes ; ils sont même insuffisans pour contenter la curiosité raisonnée des esprits qui comparent ces fragmens de travaux de deux ou trois nations anciennes seulement avec la masse générale des hommes, avec le nombre de peuples, qui, depuis si longtemps, couvrent successivement les différentes parties de la terre, & avec la somme des temps, qui paroît à ceux qui la considerent philo-

sophiquement, ce que paroît à un Navigateur au milieu d'une mer immense, l'étendue des eaux qu'il croit sans limites.

Au reste, les savans qui ont parlé le plus des arts, & je pense qu'on ne peut guère nommer que Pline, n'ont pu sans doute donner, faute de matériaux, plus d'étendue qu'ils ne l'ont fait aux notions historiques qu'ils nous ont transmises.

L'Art du dessin est la base & le principe de la sculpture, de la peinture & même de l'architecture; mais je dois me restreindre à la peinture & à la sculpture, considérées comme provenans de l'art du dessin.

Quels sont donc les élémens de l'art du dessin? le lecteur avec un peu de réflexion répondra en me prévenant :

Les élémens de l'art du dessin sont des lignes droites, courbes, de toutes les espèces & de toutes les courbures possibles, qui, employées avec attention, avec adresse, avec intelligence, & combinées entre elles, parviennent à imiter les formes des objets naturels & visibles. Je me ferai maintenant une seconde question plus embarrassante, sur la réponse de laquelle je serois surpris d'être prévenu, parce qu'elle suppose & exige des observations. La voici;

A quoi tient en nous, que tous les hommes apportent en naissant la faculté & la nécessité de créer les arts? à quoi, dis-je, tient dans chaque individu le penchant déterminant de tracer ces lignes & ces traits imitatifs qui constituent l'art du dessin? Après avoir observé & réfléchi, il m'a paru évident qu'il dérive immédiatement de la pantomime.

La pantomime eſt, comme je l'ai fait obſerver, le premier des langages & le premier des arts; c'eſt la pantomime qui nous excite & nous induit ſans ceſſe à donner une apparence viſible & même durable aux lignes & aux traits qu'elle trace en l'air avec les mains, les bras, les mouvemens du corps aux moindres déſignations qu'elle veut communiquer & tranſmettre.

Sans entrer ici dans une foule de preuves de cette aſſertion, mettons le lecteur, peut-être ſurpris de ſa nouveauté, ſur la voie des faits qui peuvent lui en prouver la vérité.

Qu'on ſe repréſente donc le ſauvage ignorant la langue d'un homme qui aborde ſon rivage, & qui veut par des ſignes, obtenir des notions dont il a beſoin. Le ſauvage attentif obſerve; & s'il croit avoir compris & qu'il veuille indiquer quelque diſtance ou déſigner quelqu'objet, il forme avec ſes mains & ſes bras des lignes de toute eſpèce, qu'il deſſine, pour ainſi dire, dans le vague de l'air, & à l'aide deſquelles il communique à l'étranger une idée des formes, des diſtances ou des dimenſions caractériſtiques des objets & même des courbures du chemin qu'il a deſſein de déſigner : s'il veut indiquer la mer, ſes bras étendus forment en ſe raprochant de lui, des courbes ſucceſſives qui déſignent les ondulations des flots : nous conſervons toujours, dans quelqu'etat de civiliſation que nous ſoyons parvenus, des traces de cette génération de l'art du deſſin. Les artiſtes peuvent à tout inſtant être ſurpris deſſinant pantomimement les objets qu'ils décrivent ou dont ils s'occupent: les pantomimes fameux perfectionnés par l'étude ne

méritent une grande réputation, qu'autant qu'ils dessinent exactement & avec la plus grande justesse, par leurs gestes & leurs mouvemens, les objets qu'ils veulent représenter.

C'est d'après ces observations qu'il faut se rappeller le penchant stimulant qui incite l'homme à donner de la durée à ce qui est instantané.

Les productions de trois des six arts libéraux sont passageres, instantanées, & ne laissent aucune trace visible & palpable de leur existence. Ces arts sont la pantomime, les sons articulés & les sons modulés; les productions des trois autres sont plus ou moins durables, & tombent sous le sens de la vûe & du toucher; ce sont la sculpture, la peinture & l'architecture. J'ai dit que l'homme étoit naturellement & puissamment incité à donner, autant qu'il lui étoit possible, aux arts d'une de ces classes les qualités distinctivement propres à ceux de l'autre, c'est-à-dire, aux productions momentanées, une durée quelconque d'existence; & aux ouvrages durables, l'esprit que peut communiquer aux autres la rapidité avec laquelle plusieurs sont aussi-tôt produits que conçus. Il est naturel à la curiosité de l'esprit méditatif de démêler quelle pourroit être la cause de ce penchant si fécond en espéces de miracles, qui nous frappent & nous étonnent tous les jours dans les inventions dont les hommes enrichissent les sciences & les arts.

Peut-être me pardonnera-t-on, par cette raison, d'offrir des conjectures tirées d'un ouvrage auquel une foible santé & d'autres occupations ne m'ont pas permis de me livrer entiérement. L'homme, je l'ai dit, est nécessairement excité à exprimer & à commu-

niquer à ses semblables ce qu'il éprouvé au dedans de lui pour obtenir les secours qui lui sont nécessaires dans une infinité de circonstances; il cède avec plaisir au penchant plus doux, qui l'invite à imiter, même sans une nécessité absolue, les objets qui lui plaisent ou qui l'intéressent.

De ces divers principes naît enfin, ou plutôt s'allume un desir inquiet & curieux de connoître, desir plus ou moins apparent, plus ou moins actif, mais universel & essentiellement attaché à notre nature physique & intellectuelle. Tels sont les motifs de presque toutes les opérations de l'intelligence & de l'industrie des hommes.

En effet, si vous les observez lorsqu'ils ne sont pas abrutis par la plus épaisse ignorance, ou anéantis par l'excès des travaux, des besoins, déchirés par les douleurs, ou totalement égarés par le délire des passions, vous appercevrez qu'en toute occurrence, à toute occasion, ils interrogent la nature, ou qu'ils s'occupent de l'imiter. S'ils l'interrogent, ils sont sur la voie de toutes les sciences.

L'idée seule de l'imiter les met sur la route de tous les arts.

Mais qualle est à son tour la cause interne & sourdement active de ce desir de tout connoître & de ce penchant à tout imiter?

C'est un instinct universel qui sollicite chacun des hommes à surmonter les contrariétés attachées indélébilement à sa nature. L'homme tourmenté par le peu de proportion & d'égalité de ses sens entr'eux, par les imperfections diverses de ses organes, par les bornes de ses facultés, est continuellement pressé du

desir de les rendre plus égales, mieux assorties, & plus parfaites. Borné dans la sensibilité du tact, soumis dans l'usage de sa vue aux vicissitudes de la lumiere, passif à l'égard de son odorat; tâchant, mais en vain, de retenir des sons fugitifs qu'un souffle enleve & porte loin de lui; hésitant sur l'impression, & plus encore sur la nature des objets qu'il soumet à son goût; comparant sans cesse ses facultés les unes aux autres, toujours blessé dans ces comparaisons par une discordance & des disproportions qui le contrarient, le fatiguent & l'humilient, il s'efforce d'établir un accord, une égalité qui lui paroissent le terme de sa perfectibilité. Mais dans cette entreprise, si l'intelligence & l'industrie lui prêtent des secours qui flattent son espérance, elles ne lui en donnent jamais assez pour épuiser ses desirs & suspendre ses efforts.

En effet, non seulement les imperfections des sens dont je viens de parler lui font éprouver des contrariétés : mais combien ses intentions méditées en renouvellent & en varient sans cesse le nombre? L'homme veut mouvoir un corps, sa force est arrêtée par la pesanteur de la matiere; il veut au moins l'ébranler, elle résiste si l'industrie ne le secoure : sa volonté prompte & exigeante ne trouve à employer qu'une puissance tardive & foible; il apperçoit avec rapidité l'objet qu'il ne peut atteindre que lentement. Quelle disproportion entre la vélocité dont s'élance son regard & la langueur dont se traine son action! entre l'étendue qu'il embrasse par la pensée & l'espace borné qu'il occupe! Il se meut, son intention l'a devancé; il se dirige vers un but avec toute la vîtesse dont il est capable; ses desirs qui l'ont atteint se

précipitent

précipitent déja vers un autre : les objets dont la possession le flatte, se détruisent; il y attache son affection, ils s'évanouissent. Le desir se reproduit aussi tôt qu'il est satisfait; le plaisir disparoît à l'instant qu'on le goûte. Sans cesse des effets qui pressent l'homme d'augmenter certaines facultés pour les rendre égales à d'autres, de rendre durable ce qu'il voit lui échapper & se perdre, de prolonger des souvenirs, d'adoucir des regrets, de rappeller des jouissances; par-tout enfin des motifs qui excitent, qui nourrissent le desir de connoître & le penchant à imiter. C'est par l'effet de ces inégalités indestructibles, de ces contrariétés toujours renaissantes, que les hommes tourmentés d'une peine utile, ouvrent par-tout & sans cesse la carriere des sciences & des arts.

Si l'on pense que ces détails de la marche naturelle de l'intelligence humaine m'ont trop entrainé, il faut se rappeler que l'origine historique de la peinture, ne m'offroit aucun moyen de suivre & de faire connoître l'apparence même de ses premiers pas : essayons de la rencontrer, en découvrant, chemin faisant, encore quelque raison de la différence que je trouve entre la marche de la peinture & de la sculpture : on doit en soupçonner quelqu'une; car ces deux arts étant fils d'un même pere (l'art du dessin), on a dû s'attendre à les voir marcher également. Mais examinons si la peinture ne contiendroit pas quelques -uns de ces obstacles qui agissent pour ainsi dire sourdement, sans qu'on s'en apperçoive, & qui suspendent & rallentissent nécessairement ses premiers pas & ses premiers progrès. Pour cela, rapprochons

l'une de l'autre les définitions de la peinture & de la sculpture.

La sculpture est l'art de rendre ou d'imiter des formes d'objets visibles & palpables par des formes de matieres quelconques, également visibles & palpables.

La peinture est l'art d'imiter des objets visibles avec le secours de la couleur, ou, pour être plus exact, avec le secours de plusieurs couleurs. On est aisément frappé, pour peu qu'on réfléchisse sur ces deux énoncés, d'une différence essentielle; car imiter des formes visibles & palpables par des formes qui tombent pareillement sous les sens de la vue & du toucher, c'est une maniere simple d'imiter, dans laquelle on peut comparer l'imitation & le modele, dans laquelle, à l'aide du toucher, on peut apprécier leur plus ou moins de conformité, dans laquelle enfin des mesures peuvent être employées pour vérifier la conformité des dimensions; mais imiter les objets visibles, palpables, au moyen des couleurs qui, étendues sur des surfaces, n'offrent à la main aucune forme palpable, c'est évidemment un art moins simple; l'un imite les formes par des formes, le relief par le relief; l'autre imite des formes par des apparences de formes, & le relief par des illusions & des artifices ingénieux qui manquent de réalité. Ce n'est pas tout; car aussi-tôt que l'imitation essaie d'employer les couleurs, elle rencontre une source inépuisable de difficultés que lui oppose la variation ou progressive ou accidentelle de la lumiere, qui se répand & se varie sans cesse sur tous les objets visibles, ou y répand & y varie l'ombre qui n'est que la privation de la lumière. Je n'entrerai pas, & ce n'est pas le moment, dans les détails que

présente cette source trop féconde d'obstacles qui embarrassent les artistes-peintres les plus habiles jusques dans leurs plus grands progrès, & je reviens à examiner à leur tour les exemples que la nature a semblé vouloir offrir aux hommes pour nourrir leur émulation, & servir même de modeles à leurs imitations.

Le peintre, c'est-à-dire, celui qui employe des couleurs, guidé par l'art du dessin, trouve, il est vrai, les objets naturels colorés; son adresse & son industrie peuvent parvenir à composer avec des teintures naturelles, formées du mélange de terres solubles dans l'eau, ou bien de dissolutions de parties métalliques que la nature offre abondamment, le moyen d'assimiler la nuance de ces couleurs, par exemple, à celle du verd dont les feuilles sont teintes; mais alors c'est la teinture qu'il essaie & qu'il découvre, & ce n'est pas la peinture : la nature opère bien de même; mais sa teinture se change naturellement en peinture par les effets variés que lui fait éprouver la lumiere en raison de ses accidens, & en raison des formes & des plans des objets; au lieu que la teinture qu'aura employée celui qui cherche à imiter les objets avec la couleur qu'il a bien assortie, en se guidant, pour les formes visibles, par les traits & les lignes que lui prête l'art du dessin, cette teinture, dis-je, ne reçoit qu'un effet uniforme de la lumiere, & n'indique ni relief, ni plans différens. Invoquerons-nous ici la réflexion des objets dans une eau limpide, qui est sans doute le plus parfait modèle de la perfection de la peinture, considérée jusques dans le libéral? Helas! c'est un modèle indéchiffrable pour ceux qui essaient leurs premiers pas dans la carriere

d'un des arts les plus difficiles qu'il y ait à exercer avec de véritables succès. En effet, toutes les illusions que l'art est obligé de créer se trouvent rassemblées dans une eau tranquille, pure, cristalline, ainsi que sur le miroir sans defaut; & les détails de perfection y sont poussés si loin, qu'on doit désespérer, avec juste raison, d'y atteindre, qu'il faut même que les artistes craignent de s'y attacher trop.

Voyons présentement les exemples, les incitations qu'offre aussi la nature à l'homme qui veut faire les premiers pas dans l'art d'imiter les formes par des formes.

Eh ! dans quel climat, on diroit presque dans quel lieu ne se présente-il pas à lui une terre propre, au moins accidentellement, à favoriser le penchant dont le premier principe, comme je l'ai dit, est dans l'essence de l'homme ? Cette terre amolie par la pluie, pénétrée de rosée, se prête sous les doigts qui la pressent à recevoir les formes que l'homme veut lui donner. En retenant la trace de ses pas, elle le fait appercevoir de sa docilité; enfin les moyens les plus faciles se présentent à lui dans les lieux qu'il choisit le plus souvent pour son repos.

S'arrête-t-il aux bords des ruisseaux, ou des fontaines; ces lieux ombragés & frais lui offrent le plus ordinairement une argile pâteuse, douce & flexible qui, cédant sans effort à l'impression de sa main, dont elle retient jusqu'aux moindres linéamens, éveille en lui le desir d'imiter, & même dans l'art de modeler porté à sa plus grande perfection, elle conserve encore le droit d'être consacrée à l'imitation des formes. La cire s'offrira presqu'aussi naturellement à l'homme

imitateur, pour satisfaire son penchant, que le miel qu'elle renferme s'est offert pour contenter ses besoins.

Si, d'une autre part, l'homme veut enfin tracer, ou légérement, ou plus profondément sur une surface, le contour de l'objet que l'ombre vient présenter à ses yeux, secours commun à la peinture & qu'on lui donne pour première origine; une branche éclatée qui forme une pointe, une arrête de poisson, une pierre tranchante, une plume d'oiseau, même, ne se présentent-elles pas sous sa main à l'envi? le sable mouillé, la terre amolie, l'écorce tendre des jeunes arbres, le bois applani, une pierre crayeuse, lisse & docile; tout ce qui l'entoure enfin se transforme en moyens si faciles, si abondans, si simples, qu'on peut les joindre aux moyens plus immédiatement attachés à l'homme, tels que si l'on peut parler ainsi, la fidélité & la mémoire exacte du sens de la vue, lorsqu'il est exercé, & l'agilité ainsi que l'adresse des mains; dons que la nature nous distribue, il est vrai, inégalement; mais de maniere que tous les individus participent à des bienfaits si importants. Voilà un tableau fidele qui, dans son résultat, offre moins de facilités aux premiers essais de la peinture qu'à ceux de la sculpture. La peinture ne peut donc accorder sa marche avec celle de sa sœur.

L'art du dessin, si informe dans ses premiers temps, ce qui doit être & sera dans tout pays où l'art du dessin essayera de germer, ou dans lequel il prendra naturellement racine, désignoit seulement les premiers traits des figures par des lignes simples & pour la plupart droites.

On doit bien aisément penser d'après l'origine naturelle de l'art du dessin, qu'il n'est pas possible que ses premiers essais soient plus compliqués : ils doivent être à peu-pres les mêmes, dans quelque lieu qu'il soient tentés, & quel que soit l'individu qui les fasse ; car si l'on examine ce que font le plus naturellement les traits que la pantomime, dans sa plus grande simplicité, suggère à la main qui entreprend de désigner un homme, par exemple, on voit que c'est toujours une ligne droite perpendiculaire, surmontée d'un rond qui indique la tête, que deux autres lignes indiquent les bras & deux autres les jambes. Les preuves de ces informes essais se présentent tous les jours à nous dans les amusemens des enfants & des hommes qui sont à-peu-près dans la classe de l'homme de la nature, quoique faisant partie des sociétés les plus instruites. Sur quoi j'engage mes lecteurs à observer que nous pouvons souvent supléer aux peines infinies qu'on prend de parcourir des pays inconnus, ou nouvellement découverts, pour étudier l'homme dans sa nature ; en effet je ne pense point qu'il y ait de royaume en Europe, où l'on ne puisse rencontrer un prodigieux nombre d'hommes, qui, sans participer aux idées de ceux de leurs pareils, qui forment des classes plus instruites ou plus façonnées, ne sont que ce que la nature fait les hommes de tous les pays : on peut porter plus loin cette réflexion, & remarquer qu'il y a une quantité d'especes de peuplades dans les lieux incultes & moins accessibles, moins susceptibles, par conséquent de fréquentations & de communication d'idées, où l'on apperçoit la marche presqu'imperceptible des grandes institutions.

Il ne faudroit donc peut-être qu'avoir la patience de s'y introduire, d'y être adopté, d'y séjourner, d'y observer enfin, pour étudier profondément l'homme en lui même, sur-tout en joignant à ces études, celle de l'enfance, qui, malgré tout ce qu'on lui suggère, est toujours, pendant un plus ou moins longtemps, presque l'ouvrage de la seule nature.

Je reviens aux lignes simples & droites que la pantomine fait tracer d'abord à la main, & qu'un penchant, dont nous avons déjà parlé plus d'une fois, nous excite à rendre visibles, palpables & moins fugitives. Si je m'arrête à cette époque, c'est qu'elle me semble être celle d'une des inventions les plus nécessaires à l'homme, & qui étonne davantage lorsqu'elle est perfectionnée ; je veux dire l'écriture. La marche toute extraordinaire des commencemens de cet art dans l'Egypte a fixé mon attention, & le résultat de mes réflexions est de penser que c'est de l'art du dessin au berceau & n'ayant point perdu le caractère de la pantomine, que doivent naturellement naître la plus grande partie des premiers signes employés par les hommes pour consigner, d'une manière visible & durable, des désignations qu'ils veulent préserver de l'oubli. Ces réflexions, que je me suis permises, m'ont conduit plus loin encore, relativement aux anciens Egyptiens ; je me suis représenté, d'après des notions historiques, ce peuple déjà gouverné despotiquement par des Rois, qui étoient eux-mêmes prêtres & vraisemblablement chefs de la religion : j'ai pensé, comme la suite de leur histoire le fait appercevoir, que l'institution religieuse étoit alors la seule qui eût une influence décisive ; point

d'institution patriotique ; le pouvoir absolu lui est absolument contraire ; point de culte héroïque, les héros effrayent les despotes. Il m'a semblé voir encore que le culte, qui sans doute avoit été établi sans systême général, avoit le caractère absolument mystérieux ; & il me semble que ces premiers & informes essais de l'art du dessin, ces traits qui représentoient à si peu de frais des figures humaines par deux simples lignes surmontées d'un rond pour le corps & la tête, par deux autres lignes pour les bras, & encore deux lignes pour les jambes ; il m'a paru, dis-je, que ces productions imparfaites auxquelles il faut joindre des esquisses grossières d'animaux, d'astres & de plantes, convenoient parfaitement aux Prêtres, pour y ajouter à leur gré des sens allégoriques & mystérieux : ils ne donnoient à connoître ces secrets qu'à ceux qu'ils en croyoient dignes & au dégré où ils vouloient les initier. Ils s'étoient assuré, d'après ces moyens, un sublime respect que nous voyons, helas ! souvent encore accordé dans les sociétés éclairées, & de nos jours, par des hommes nés spirituels & intelligens, à des illusions moins imposantes. Les Egyptiens, à qui l'exercice des arts étoit défendu, dont le pays étoit en quelque façon fermé, vivoient privés des grands moyens qui portent les hommes à s'éclairer ; ils n'étoient employés que comme des artisans pour exécuter les volontés de leurs despotes, & construire, par exemple, ces masses énormes de bâtimens que nous allons admirer.

La sculpture en relief & en creux, commandée par le despotisme, étoit condamnée à représenter des monstres, des animaux, sous les conditions serviles

impofées, pour que ces repréfentations s'accordaffent avec les profonds myftères qu'on déroboit à prefque toute la nation. La peinture, comme les autres arts, arrêtée par tant d'obftacles accumulés, étoit donç forcée d'attendre que les entraves de l'efclavage religieux & defpotique, enfin modérées, leur laiffaffent au moins quelque liberté fur le choix des modeles : ce tems arriva. Les communications avec la Grèce furent ouvertes ; ce beau pays étoit auffi gouverné par des Rois ; il y eut fans doute en faveur de ce peuple des tranfmiffions de connoiffance & d'inventions de la part des Phéniciens, avec lefquels les Grecs commerçoient ; des auteurs affurent que c'eft ainfi que font venues aux Egyptiens les premières lettres apportées par Cadmus. C'eft ici qu'il n'eft pas hors de propos de croire que l'idée des fignes des penfées, qui fans doute, chez les Grecs, avoit été ébauchée comme en Egypte, & comme elle le fera dans tous les tems, n'ayant pas été gênée par ce defpotifme fombre, fous lequel elle avoit été affervie en Egypte, ni par la privation impofée des connoiffances qu'on peut acquérir, n'a pas eu pour but d'imiter des figures monftrueufes, fur lefquelles on pût bâtir des allégories & des fens cachés. Les défignations des Egyptiens tendoient à repréfenter groffiérement les objets pour les indiquer à l'efprit, & à faire fervir les repréfentations de chofes corporelles à peindre même les idées intellectuelles : mais les Grecs plus actifs, plus fubtils, plus portés aux efforts du génie, eurent pour but, à l'aide des fecours qu'ils empruntèrent, de former des affemblages & des combinaifons de fignes qui exprimaffent non pas des idées,

mais les sons par lesquels les hommes se communiquent mutuellement leurs idées. Ce fut ainsi qu'ils parvinrent, par les combinaisons infinies d'un très-petit nombre de signes, à exprimer toutes les modifications de la pensée. Ils ne furent donc pas obligés d'imiter grossiérement les objets de la nature pour les faire servir de signes de leurs idées, & en composer une écriture hiéroglyphique. Ces imitations ne devenant plus absolument nécessaires, furent traitées avec ce soin que l'on donne à l'agréable & au superflu, & l'art fut porté par dégrés à sa perfection.

Mais nous venons de franchir en quelques lignes un espace immense. Retournons aux premiers essais de la peinture, ou plutôt du dessin; essais qui ne consistoient, comme nous l'avons dit, qu'à tracer quelques lignes droites surmontées d'un rond pour indiquer la figure d'un homme, &c.

Après en être venu à ce point, & avoir ainsi ébauché grossiérement les formes, on s'apperçut que dans la nature ces formes étoient colorées, & l'on voulut en imiter les couleurs. Cette imitation fut plutôt une teinture qu'une peinture proprement dite. On vouloit imiter un objet rouge, & on croyoit l'avoir en effet bien représenté, en étendant bien également une couche de couleur rouge, sans faire attention aux dégradations qu'offroit, dans la nature, l'objet coloré, dans sa lumière, dans ses demi-teintes, dans son ombre, dans ses reflets. C'est de cette manière que sont peintes, ou plutôt enluminées, les bandelettes des momies. Cette enluminure se retrouve aussi sur les vases étrusques & campaniens.

Mais je suppose ici que les premiers artistes com-

mencèrent à employer des couleurs broyées dans une eau impregnée de colle, & que j'appelle *couleurs humides*. C'est peut-être encore leur supposer de trop rapides progrès, & je suis porté à croire que leurs premiers essais en peinture consistèrent à employer, telles qu'ils les trouvoient, les substances colorées, que j'appelle des *couleurs sèches*.

La nature leur offroit partout les modèles de cette peinture, & ces modèles en devenoient pour eux les matériaux. Ils les trouvoient dans les fleurs qu'ils pouvoient rapprocher & combiner à leur gré. Ils les trouvoient dans les plumes colorées des oiseaux, qui forment sur quelques espèces, les plus agréables marqueteries. C'étoit avec des plumes d'oiseaux découpées & collées, que les Mexicains faisoient leurs tableaux. Ils les trouvoient sur la peau des serpens, dans les poils de plusieurs quadrupèdes, dans les pierres, les marbres, les cailloux, les coquilles. Ce sont de semblables matériaux qui ont dû former la palette des premiers peintres. Les premières peintures ont été des espéces de broderies, de marqueteries, de mosaïques.

Mais quelle cause les déterminoit ? L'amour de la variété, qui est si naturel à l'homme; la vanité qui lui est aussi naturelle. La plus petite société a eu ses chefs; ils ont voulu se distinguer par des signes remarquables, & ils les ont empruntés à ces premiers essais de peinture.

Voilà donc une première distinction visible établie entre les hommes. Voilà aussi un premier caractère de ce que je désigne sous le nom de *peinture* ou *couleur sèche*. Mais ce qu'on n'apperçoit pas d'abord, & ce qu'on a peine à concevoir, c'est le nombre

inépuisable de modifications qui sortent de cette manière de colorer. Différens arts ont conservé, dans les sociétés policées & perfectionnées, plusieurs de ces inventions des sociétés naissantes & sauvages.

Telles sont les industrieuses dispositions de différens bois dans la marqueterie, de différentes soies dans la broderie & la fabrique des étoffes, de différens cailloux dans la mosaïque, de différentes coquilles dans.... (*Article de M. Watelet, que la mort l'a empêché de terminer.*)

ORNEMENS. (subst. masc. plur.) L'art d'orner, de décorer est proprement du ressort de l'architecture. Il est donc nécessaire que le peintre fasse une étude de l'architecture, pour en emprunter les décorations qui conviennent aux scènes de ses tableaux. S'il regne un mauvais goût de décoration dans le temps où un peintre fait ses ouvrages, & qu'il sacrifie à ce goût vicieux, il imprime pour l'avenir une tache à ses productions, quelque mérite qu'il ait d'ailleurs : s'il est simple dans ses *ornemens*, il n'aura pas à craindre ce danger.

On a répété souvent dans ce Dictionnaire, que le peintre, le sculpteur ne sauroient être trop sobres d'*ornemens* dans ceux de leurs ouvrages qui ont de la grandeur, & qui doivent plaire surtout par la justesse de l'expression. Les détails de décoration partageroient toujours l'attention des spectateurs & nuiroient à l'objet principal. C'est toujours cet objet qui doit faire le premier & le véritable *ornement* d'un ouvrage. Toutes les décorations accessoires ne doivent y tenir qu'un rang très-subordonné. Le peintre doit savoir

décorer; mais son but ne doit jamais être de se montrer décorateur. Que surtout il ne partage jamais tellement son sujet entre l'objet principal & la décoration, qu'on puisse douter s'il est plutôt peintre d'histoire que de décoration & d'architecture.

Les grands maîtres ont su indiquer de très-belles scènes en montrant seulement des parties de colomnes, de portiques, &c.

Avant de s'appliquer à décorer la scène, il faut chercher si elle s'est passée dans un siècle de luxe, chez un peuple fastueux. On a bien des tableaux dans lesquels brille une richesse qui est une véritable faute contre l'histoire.

Il faut savoir aussi quel étoit le genre d'architecture & de décoration dans le siècle & chez le peuple où se passe la scène.

C'est tomber dans le mesquin, que de s'arrêter à finir & détailler des *ornemens* qui doivent à peine être apperçus du spectateur, & dans le mauvais goût que de vouloir trop attirer son attention sur ces détails. Voyez l'article DÉTAILS.

Le genre d'apparat permet la recherche des *ornemens*; mais il est très-inférieur au genre expressif.

Orner la scène n'est point la traiter. L'homme de génie suit son grand objet : il remarque à peine les accessoires & les fait à peine remarquer.

Il est aisé de démontrer que les *ornemens* sont même contraires à la nature dans un sujet intéressant. Supposez que vous ayez été témoin de l'instant où Esther parut devant Assuérus; que vous ayez vu cette Princesse tomber évanouie, ses femmes frappées de terreur, le Prince attendri; croyez-vous qu'en ce mo-

ment vous eussiez bien remarqué la décoration & les ornemens du sallon où se passoit la scène ? Ces détails doivent exciter aussi peu votre attention dans le tableau, & si le peintre s'occupe à vous les faire admirer, qu'il s'attende à ne pas faire sur votre ame l'impression qui doit être l'effet de son art. (L.)

OUTRÉ (adj.) Ce terme signifie une exagération excessive & choquante. Dans la peinture, il se dit relativement à la forme des objets, à leurs dimensions, à l'action des figures, à leur expression. On s'en sert aussi en parlant de la couleur, & si l'on dit *le geste, l'action, les proportions de cette figure ou de ces figures sont outrés*, on dit aussi, *le coloris de ce peintre est outré.*

Les figures peintes & les acteurs d'une scène au théâtre ont de grands rapports. Aussi employe-t-on la même manière de s'exprimer, lorsqu'on parle d'un comédien & d'un peintre qui passent les bornes de la vérité dans leurs imitations; mais le comédien est au moins retenu par son organisation, dans les mouvemens outrés, auxquels il pourroit s'abandonner; sa structure se refuse à des dislocations de membres, auxquelles l'on voit souvent que ses prétentions à l'expression & des idées fausses de son art l'entraîneroient, si la nature ne s'y opposoit; au lieu que le peintre fait prêter, autant qu'il le veut, les articulations de ses figures aux idées exagérées auxquelles il se livre.

L'Anatomie devroit cependant être un frein aussi respecté par le peintre qu'il est puissant pour le comédien; mais trop souvent le peu de connoissances

approfondies de l'artiste, ou l'effor déréglé de son imagination, lui font estropier ses figures, & affoiblir, par le ridicule & l'invraisemblance, l'expression qu'il a voulu rendre forte, énergique, & qu'il n'a rendue qu'exagérée & *outrée*.

D'après les connoissances de l'anatomie & de la pondération, on peut se convaincre que les bras, les jambes, le corps ne peuvent comporter que certaines extensions; mais il est moins de spectateurs encore que d'artistes en état de démontrer les bornes véritables des mouvemens du corps humain; d'ailleurs la toile, ainsi que le papier & la presse, souffrent tout, & il résulte de ces causes que l'*outré* se rencontre plus fréquemment encore dans la peinture que sur nos théâtres; mais les acteurs qui tombent dans ce défaut, se dédommagent de l'exagération des mouvemens, qu'ils ne peuvent porter aussi loin qu'ils le desireroient, par des accens & des cris si *outrés*, que la réunion de ces deux excès parvient à surpasser celui des peintres *outrés*, qui tout au moins ne peuvent blesser les oreilles, comme ils blessent les yeux.

On pourroit se convaincre que le plus souvent, chez les uns & chez les autres, c'est la foiblesse qui les porte à se montrer plus *outrés*. Les peintres, dont l'imagination manque de force, croyent par l'exagération, montrer de l'énergie, comme les acteurs foibles croyent réparer, par des cris, la foiblesse de leurs moyens & celle de leur talent.

Si l'artiste & le comédien sont *outrés* par défaut de connoissances, ils ont la ressource de celles que l'étude & l'exercice de l'art peuvent & doivent leur donner. La crainte de ne pas réussir, la défiance de

son talent, peut porter quelquefois à exagérer; mais l'*outré* qui vient du caractère est, dans les arts, une sorte d'insolence, & si l'on voit quelquefois les hommes nés timides devenir hardis, l'on ne voit jamais les insolens se corriger.

Au reste, il y a une nuance assez fine à observer. Les transports des véritables passions forcent quelquefois, pour ainsi dire, les bornes imposées à la nature, il y a des circonstances où les mouvemens de l'ame ajoutent quelque chose qu'on pourroit regarder comme surnaturel, à la puissance du corps & à celle de l'esprit. Ainsi l'artiste de génie pourroit peut être se permettre, dans les grands mouvemens que produisent les grandes passions, quelques legères nuances d'une exageration qui ne peut cependant être autorisée que par un talent superieur; mais si cette infraction aux lois de la raison, aux principes de l'anatomie & de la pondération, peut être quelquefois pardonnée d'après son succès, elle ne peut être ni de précepte, ni de conseil pour les artistes. (*Article de M. Watelet.*)



PALETTE.

P

PALETTE (subst. fem.), planche de bois de pommier, ou de noyer, sur laquelle le peintre place ses couleurs & fait ses teintes. On en parlera dans le *Dictionnaire de Pratique*.

Quand les couleurs ne sont pas fondues dans un ouvrage, quand elles rendent mal la nature, quand elles semblent avoir été placées sur le tableau, comme elles l'étoient sur la *palette*, on dit que ce tableau *sent la palette*.

PANTOMIME. (subst. fem.). L'art de tout imiter par le geste. La connoissance de cet art est très-utile aux peintres & aux sculpteurs, puisque les personnages qu'ils créent ou représentent sont privés de la parole, & doivent cependant parler aux spectateurs un langage intelligible. C'est par le geste qu'ils se font entendre, & ce geste doit être simple, naturel, tel que celui de personnes qui parlent & qui accompagnent leurs discours d'une action modérée, & non pas semblable à celui des muets qui n'ont que des mouvemens pour langage. Quelquefois même la *pantomime* se passe du geste proprement dit; car on n'appelle geste que l'action des membres, & la *pantomime* peut s'exprimer éloquemment, & d'une manière intelligible par l'immobilité même, accompagnée d'un regard.

Les *idées sur le geste*, qu'a publiées en Allemagne

M. Engel, membre de l'Académie de Berlin, peuvent être souvent utiles aux artistes, quoiqu'il ne se soit proposé que d'instruire les comédiens. Tout ce que nous dirons dans cet article sera généralement fondé sur ce traité, dont nous retrancherons tout ce qui n'a rapport qu'à l'art théâtral. On peut le lire entier, traduit en françois par M. Jansen, dans son *Recueil de pieces intéressantes concernant les antiquites, les beaux arts*, &c. T. III & IV.

L'auteur définit la *pantomime* un art par lequel on peut juger de la situation de l'ame par les mouvemens momentanés du corps.

Il ne suffit pas à l'artiste, pour exceller dans l'expression de la *pantomime*, de représenter les passions avec les caractères qu'elles peuvent offrir dans la première personne qui en seroit affectée. La colère d'un sage n'est pas celle d'un homme vulgaire : la douleur de Régulus, s'il est vrai qu'il ait été livré par les Carthaginois aux plus affreux tourmens, n'a pu être celle qu'auroit témoignée un esclave condamné au même supplice. D'ailleurs l'imitation, la copie fidelle & servile de la nature, ne suffit dans aucun art. La nature, il est vrai, crée souvent les choses avec une telle perfection, que l'art doit se borner à les saisir telles qu'elle nous les présente, & à les rendre avec la plus scrupuleuse fidélité; mais quelquefois aussi, même en développant toutes ses forces, elle n'atteint pas au degré de perfection nécessaire, & ses productions sont tantôt équivoques, tantôt foibles, & tantôt outrées. Alors il est du devoir de l'art de corriger ce qu'elle offre de défectueux, d'adoucir ce qu'elle a trop fortement prononcé, de rendre la vi-

queur à ce qu'elle a trop foiblement exprimé. On y parviendra en rassemblant une masse d'observations que l'art doit avoir soin de recueillir, & dont il formera des principes qui en seront le résultat.

L'homme passionné exprimera toujours sa passion d'une manière vraie par ses paroles; mais ces paroles pourront être basses, peu intelligibles, peu conformes au génie de la langue; & l'écrivain qui voudroit profiter de ces discours, seroit obligé d'en changer le style. Cet homme passionné peut faire dans le geste les mêmes fautes qu'il commet dans le langage; son geste aura donc besoin d'être corrigé par l'artiste.

Le grand artiste à qui l'antiquité dut la principale figure du groupe de Laocoon, avoit sans doute observé des hommes dans les souffrances de corps & d'esprit; mais ces hommes qu'il avoit observés n'avoient pas la grande ame qu'il supposoit à Laocoon : il fut donc obligé, pour créer son chef-d'œuvre, de modifier les observations qu'il avoit faites sur la nature, & de joindre l'idéal qu'il ne trouvoit que dans son génie, à la vérité insuffisante qu'il rencontroit dans ses modèles.

Mais ne faudroit-il pas abandonner toute cette partie aux observations & aux réflexions des artistes, sans essayer de la soumettre à des regles? N'est-il pas à craindre qu'en songeant à observer des règles, ils ne produisent des ouvrages qui sentiront la gêne & la fatigue?

Il est bien vrai que tant que l'Artiste n'est encore que disciple, tant qu'il est obligé, pour opérer, de chercher la règle dans son esprit, incertain de l'application qu'il en doit faire, & craignant toujours de l'enfreindre, il n'aura qu'une exécution imparfaite,

& peut-être même inférieure à ce qu'il feroit capable de faire en s'abandonnant à lui-même. Il en fera comme de toutes les parties de l'art, dont on acquiert plus lentement la pratique par l'étude des bons principes, que si l'on se contentoit de se livrer à un tact naturel. Mais quand, après l'observation timide d'une bonne méthode, on est parvenu à se la rendre familière, elle se confond avec le sentiment, & devient, pour l'esprit qui l'a contractée, une manière d'être qui lui est propre. L'ame qui s'est modifiée avec la règle elle-même, n'a plus besoin d'attention pour la suivre, & ne perd rien de sa force & de sa liberté.

Supposons cependant que l'artiste puisse se passer de principes pour la partie que nous entreprenons de traiter, & que la pratique, guidée par un sentiment obtus, soit suffisante aux besoins de son art : il n'en sera pas moins vrai que la théorie dont nous nous occupons ici réunit des connoissances nouvelles sur l'homme, & qu'à ce titre elle ne peut être sans valeur pour quiconque aime à réfléchir. Nous ne connoissons la nature de l'ame que par ses opérations ; & n'est-il pas vraisemblable que nous trouverions la solution d'un grand nombre de difficultés, si nous voulions observer avec plus de soin les expressions variées de ses passions, & les mouvemens correspondans que ces passions produisent dans le corps ?

Si l'on objectoit que ces mouvemens sont en si grand nombre & si variés qu'il est impossible de les réduire à des règles fixes, & à une théorie solide ; nous avouerions que, de toutes nos perceptions, celles qui sont mixtes & composées forment le plus grand nombre ; mais nous n'en croirions pas moins

qu'on peut indiquer une expreſſion déterminée pour les plus ſimples de ces perceptions, & que de cette indication, réſulteroit une grande facilité d'exprimer auſſi les perceptions mixtes. En effet, comme elles ſont formées de pluſieurs perceptions ſimples, la manière de les rendre participeroit également de pluſieurs expreſſions ſimples elles-mêmes, & il ne ſemble pas impoſſible de trouver certaines règles pour diriger ces ſortes de réunions d'une manière ſûre & invariable. Mais accordons qu'on ne puiſſe completter la théorie; ſeroit-ce une raiſon de ne la pas commencer? Ne pût-on raſſembler que quelques notions préliminaires, elles applaniroient du moins la route à de nouvelles découvertes.

Une objection plus forte en apparence, c'eſt que, dans l'expreſſion de leurs ſentimens, les nations ſe diſtinguent ſouvent les unes des autres par des différences frappantes, & que, pour exprimer le même ſentiment, elles font quelquefois uſage de moyens abſolument contraires entr'eux. Par exemple, les Européens, pour témoigner l'eſtime & le reſpect, découvrent leur tête, tandis que les Orientaux la tiennent couverte : les Européens ſe contentent, pour déſigner le plus haut dégré de vénération, d'incliner la tête & de courber un peu le dos; rarement ils fléchiſſent le genou; les Orientaux, en pareil cas, cachent leur viſage, ou ſe proſternent la face contre terre.

Je ne crois pas que l'uſage des Européens de découvrir leur tête pour témoigner leur reſpect ſoit une expreſſion dictée par la nature : il peut devoir ſon origine à des cauſes oubliées; peut-être à la coutume

des Romains, qui ne permettoient à leurs esclaves de porter le chapeau que lorsqu'ils étoient affranchis; l'Européen, en ôtant son chapeau devant quelqu'un, lui annonceroit qu'il le respecte comme un esclave respecte son maître, & ce qui prouveroit que c'est le véritable sens de ce geste, c'est qu'il ajoute en même-temps, qu'il est le *schiavo*, *servo*, *serviteur* de celui qu'il salue.

Se voiler, se couvrir le visage, est au contraire l'expression naturelle du plus profond respect, de la plus haute vénération : c'est le signe de la honte qui se cache; c'est le plus humble aveu du sentiment de ses propres imperfections comparées aux éminentes qualités de celui avec qui l'on se trouve. La pudeur, la honte, la crainte sont inspirées par la vénération, & l'Européen, plus froid que les Orientaux, exprime ainsi qu'eux ce dernier sentiment, mais seulement avec moins de force; au lieu de se couvrir la tête comme les Orientaux, & de se prosterner le front contre terre, il se contente d'incliner le dos, de baisser les yeux, ou de ne les lever qu'avec timidité.

Faites maintenant abstraction des nuances caractéristiques; il reste également chez l'homme de l'Europe ou de l'Orient, le signe essentiel de la vénération qu'il exprime, c'est-à-dire le raccourcissement du corps. Cette expression est portée au plus haut dégré, quand l'homme se prosterne tout de son long avec le visage contre terre; elle est la plus foible, quand il se borne à un simple mouvement de tête, ou lorsque l'inclinaison du corps, qui ne se fait même pas, est seulement indiquée par un geste de la main qu'on

incline vers la terre. Je conclus donc que le raccourcissement de la personne est le signe naturel & essentiel du respect, puisqu'il est général, & qu'il se trouve chez tous les peuples, sans distinction d'état, de rang, de sexe & de caractère, quoiqu'avec des nuances sans nombre. Est-il aucun peuple, qui pour exprimer l'estime, le respect, la vénération, élève sa tête & tâche d'ajouter à la hauteur du corps?

Si le caractère général des nations cause des variétés dans l'expression des passions, cette expression est également modifiée par le caractère propre à chaque âge & à chaque sexe, ainsi que par les qualités individuelles de chaque homme en particulier. Les déterminations caractéristiques de sa nature morale, & les propriétés de la structure & de l'organisation de son corps, varient de mille manières ses sentimens & leurs expressions, sans cependant en altérer l'essence. L'un est, en tout, plus impétueux, plus fort, plus léger; l'autre plus indolent, plus foible, plus lourd: tandis que l'un exprime déjà, l'autre est encore immobile: l'impatience fait tourner en tout sens le corps de celui-ci; chez celui-là le mécontentement, l'indignation même, ne s'annoncent que par le jeu de la physionomie: ce qui fait éclater de rire le premier, ne fait qu'à peine appercevoir le sourire sur les lèvres du second.

La même observation a lieu à l'égard des états. Le serrement de main, le baiser, l'embrassade sont trois manières d'assurer quelqu'un de son amitié. La première est la plus foible, parce qu'elle ne fait que réunir deux des extrémités du corps; la dernière est la plus forte, parce qu'elle rapproche entièrement les

deux individus, & femble ne faire qu'un feul tout de leurs deux corps. Les gens chez qui la politeffe eft devenue une efpèce de vertu, & qui l'ont réduite en art, fe précipitent dans les bras l'un de l'autre, lorfque la véritable expreffion fe borneroit à faire quelques pas en avant d'un air ouvert & amical. L'habitant de la campagne, enfant chéri de la nature, fait auffi embraffer; mais il réferve cette dernière expreffion de l'amour pour les momens de tranfport, comme, par exemple, lorfqu'un fils, après une longue abfence, revient à la maifon paternelle : l'amitié ne lui commande qu'un ferrement de main; mais comme c'eft l'expreffion du cœur, elle eft pleine de force, d'énergie & de chaleur. Vous voyez qu'encore ici il nous refte un trait effentiel & général, favoir le penchant ou la tendance à s'unir, qui eft une fuite naturelle de l'amitié. Toute la différence que mettent dans cette expreffion les différentes claffes de la fociété, c'eft le degré & l'intimité de l'union.

C'eft fur ces traits effentiels, généraux & naturels, qu'il faut établir les principes fondamentaux de la théorie de la *pantomime*, en faifant abftraction de tout ce qui eft individuel ou local. Sans cette reftriction la matière feroit trop étendue; d'ailleurs ce rapprochement des traits généraux fourniroit une connoiffance plus philofophique que celle qui ne feroit fondée que fur des obfervations particulières dont le réfultat ne feroit qu'une connoiffance hiftorique. Quant aux obfervations particulières, l'artifte peut faire dans la fociété celles qui appartiennent à fon pays, & trouver les autres dans les récits des voyageurs & des hiftoriens.

Pour rendre encore le travail plus facile, il eſt à propos de claſſer les différentes modifications du corps. Elles ſe partagent en deux eſpèces principales : celles qui ſont uniquement fondées ſur le mécaniſme du corps, comme par exemple, l'affaiſſement des paupières à l'approche du ſommeil ; & celles qui, dépendant davantage de la coopération de l'ame, nous ſervent à juger de ſes affections, de ſes deſirs, comme cauſes occaſionnelles ou motrices.

Il ſeroit inutile & même ridicule d'entrer dans le détail des modifications de la première eſpèce : tout le monde ſait que le ſommeil oblige à fermer les yeux, &c. C'eſt à l'artiſte lui-même à faire, ſur la nature, les obſervations de ce genre. Elle lui en offrira qui lui pourront ſuggérer de très-heureuſes imitations. Nous en allons citer un exemple fourni par une actrice, & l'on ne peut dire que cet exemple ſoit déplacé, puiſque le peintre cherche ainſi que le comédien à repréſenter la nature dans ſa vérité.

Si cette actrice avoit négligé l'étude d'obſervation, & ne s'étoit jamais trouvée à côté du lit d'un mourant, elle auroit perdu un des traits les plus fins & les plus heureux. On a remarqué que les perſonnes agoniſantes ont coutume de pincer & de tirer légèrement, avec le bout des doigts, leurs vêtemens ou les couvertures de leur lit. Notre actrice, au moment où ſon ame étoit ſuppoſée près de quitter le corps, fit appercevoir tout-à-coup, mais ſeulement dans les doigts de ſon bras étendu, un fort léger ſpaſme ; elle pinça ſa robe, & ſon bras s'affaiſſa auſſi-tôt. Cette comédienne donnoit une leçon aux artiſtes. Ils ne doivent pas repréſenter la défaillance & les approches de la

mort aussi effrayantes qu'elles le sont trop souvent dans la nature ; à moins qu'ils ne représentent un coupable mourant dans l'agitation des remords, ils doivent donner à leurs personnages un dernier soupir, tel que chacun voudroit l'avoir à son dernier instant. Alors ils toucheront., au lieu de faire horreur.

Les modifications que causent au corps les opérations de l'ame n'ont pas leur siége dans une seule partie. L'ame exerce sur tous les muscles un pouvoir égal, &, dans plusieurs de ses affections, elle agit sur tous en général. Chaque membre, chaque muscle parle dans la figure du Laocoon.

Mais la partie la plus éloquente est le visage, & les parties les plus expressives du visage sont les yeux, les sourcils (*), le front, la bouche & le nez. Ensuite le mouvement de la tête entière, du col, des mains, des épaules, des pieds, les changemens de toute l'attitude du corps concourent à l'expression.

Remarquez bien qu'il y a une loi générale qui détermine l'expression, & d'après laquelle, en certain cas, on pourroit mesurer la vivacité & le dégré du sentiment. L'ame parle le plus souvent, & de la ma-

---

* Pline a placé le principal siége de l'expression dans les yeux, & le Brun dans les sourcils. Je crois que le sentiment du dernier est d'un bon observateur. Plusieurs passions, par exemple, remplissent l'œil de feu; mais la cause de ce feu, c'est le mouvement des sourcils qui l'indique. Peut-être seroit-il encore plus vrai de dire qu'une seule partie du visage ne donne qu'une expression indécise, & que c'est le concours de l'expression de plusieurs parties qui fait connoître sûrement de quelle passion l'ame est affectée.

nière la plus facile & la plus claire, par les parties dont les muſcles ſont les plus mobiles : donc elle s'exprimera le plus ſouvent par les traits du viſage, & principalement par les yeux ; mais ce ne ſera que rarement qu'elle employera des changemens dans les attitudes caractériſtiques de tout le corps.

La première eſpèce de ces expreſſions, celle des yeux, s'opère avec tant de facilité & ſi ſpontanément, en ne laiſſant, pour ainſi dire, aucun intervalle entre le ſentiment & ſon effet, que le ſang-froid le plus réfléchi, & l'art le plus exerçé à maſquer les penſées ſecrettes, n'en ſauroient arrêter l'exploſion, quoiqu'ils ſe rendent maîtres de tout le reſte du corps. L'homme qui veut cacher les affections de ſon ame doit ſur-tout prendre garde de ne pas ſe laiſſer fixer dans les yeux ; il ne doit pas veiller avec moins de ſoin ſur les muſcles qui avoiſinent la bouche, & qui, lors de certains mouvemens intérieurs, ſe maîtriſent très-difficilement. » Si les hommes, dit Leibnitz, vouloient » examiner avec plus de ſoin, & d'un eſprit plus » obſervateur, les ſignes extérieurs de leurs paſſions, » le talent de ſe contrefaire deviendroit un art moins » facile ». Cependant l'ame conſerve toujours quelque pouvoir ſur les muſcles ; mais elle n'en a aucun ſur le ſang, dit Deſcartes, & par cette raiſon, la rougeur ou la pâleur ſubite dépendent peu ou preſque point de notre volonté.

Ce ne ſont pas ſeulement les mouvemens ſpontanés qui forment le langage de la *pantomime* ; les mouvemens volontaires font une grande partie de ſa richeſſe : les premiers expriment les affections de l'ame, & les ſeconds les vues de l'eſprit. Ce langage, comme

celui de la voix, a des figures, des métaphores: c'eſt ſur-tout par des images qu'il repréſente les objets qui ne tombent pas ſous les ſens, les idées intellectuelles. Pour indiquer une ame ſublime, on éléve le corps & les regards; pour peindre un caractère obſtiné, on prend une poſition ferme, on ſerre le poing, on roidit le dos. Pour déſigner la divinité, le langage du geſte montre le ciel, où l'on ſuppoſe que la divinité habite. Souvent le langage du geſte s'exprime par des alluſions. L'action de ſe laver les mains exprime l'innocence, &c.

L'Italien qui, en général, parle ſouvent par le geſte d'une manière très-claire, & avec une grande vivacité, fait avertir par une *pantomime* très-expreſſive de ſe défier d'un homme faux & diſſimulé. L'œil fixe cet homme de côté avec l'air de la méfiance; l'index d'une main le montre furtivement en-deſſous; le corps ſe tourne un peu vers celui qu'on avertit, & l'index de l'autre main tire auſſi, du côté de celui à qui l'on s'adreſſe, la joue en bas, de ſorte que l'œil de ce côté devient plus grand que l'autre, qui par l'expreſſion propre à la méfiance, paroît déjà beaucoup plus petit qu'il ne l'eſt naturellement. De cette manière il ſe forme un double profil, & un viſage dont une moitié ne reſſemble aucunement à l'autre. L'un des côtés, tourné vers l'homme ſuſpect, a tout-à-fait l'expreſſion de la méfiance; le tiraillement de l'autre joue ſemble ſeulement ſervir à aggrandir l'œil, & l'objet de cet aggrandiſſement paroît indiquer l'attention nécéſſaire pour ſe garantir des piéges du fourbe.

L'Italien ſe ſert d'une autre *pantomime*, également parlante, lorſqu'il veut exprimer le mépris d'une

menace ou d'un avertiſſement : il paſſe legérement & à pluſieurs repriſes le côté extérieur de la main ſous ſon menton, en jettant la tête en arriere avec un rire ironique, ſourd, & pour ainſi dire, concentré. Il veut peut-être donner à entendre par ce geſte, qu'il ſe ſoucie auſſi peu de l'avis, ou de la menace, que de la pouſſiere qui peut s'être attachée à ſa barbe.

Un traité de *pantomime*, écrit par un Italien penſeur, deviendroit intéreſſant. Les étrangers trouveroient chez ce peuple des expreſſions qu'à la vérité une très-grande énergie des paſſions peut ſeulement créer dans ces contrées où le ſang eſt plus chaud, mais que cependant on comprendroit ſur le champ, ſans reconnoître leur origine étrangere, & qu'il ſeroit beſoin de modérer ſeulement un peu.

Les geſtes dont nous venons de parler ſervent à peindre des idées; nous ne nous y arrêterons pas, & nous paſſons à ceux qui expriment des ſentimens.

Quelques uns des geſtes de cette derniere eſpèce ſont motivés & faits à deſſein : ce ſont des actions volontaires & extérieures par leſquelles on peut connoître les mouvemens, les penchans, les tendances & les paſſions de l'ame qu'elles ſervent à ſatisfaire comme moyens. A cette claſſe appartiennent, par exemple, ce penchement vers l'objet qui excite de l'intérêt; l'attitude ferme & prête à l'attaque dans la colere; les bras étendus de l'amour; les mains portées en-avant dans la crainte & la frayeur.

D'autres geſtes ſont imitatifs, non qu'ils imitent l'objet de la penſée; mais parce qu'ils repréſentent par le mouvement du corps la ſituation de l'ame. Ainſi lorſqu'on refuſe ſon aſſentiment à une idée, on fait

avec la main le même geste que si l'on repoussoit quelque chose.

D'autres encore font involontaires & ne font que les effets physiques des mouvemens intérieurs de l'âme. Ainsi la tristesse agit sur les glandes lachrymales, & fait verser des pleurs; l'anxiété décolore les joues, la honte les couvre d'une rougeur subite. Ces gestes sont souvent accompagnés d'autres gestes qu'on peut à la rigueur appeler volontaires, parce qu'une volonté forte peut les reprimer. Ainsi la douleur se manifeste par des signes spontanés proportionnés à sa violence; cependant Scevola, & parmi les modernes, le célebre Crammer, Archevêque de Cantorbery, restèrent immobiles, tenant la main dans un brasier ardent. La premiere impression d'une violente colere se peindra sur les traits du visage, & causera même quelques mouvemens convulsifs aux autres parties du corps: mais dans un homme capable de se maîtriser, elle n'ira pas jusqu'à faire grimacer horriblement le visage, jusqu'à gonfler les muscles & les veines. Un homme que frappe à l'instant un chagrin terrible ne pourra le dissimuler; mais s'il est fort & courageux, il ne poussera pas d'affreux hurlemens, il ne s'arrachera pas les cheveux en faisant des grimaces effroyables. L'artiste, ami du beau, ne dégradera jamais ses principaux personnages par ces expressions extrêmes; si quelquefois il croit pouvoir se les permettre, ce sera pour représenter des ames serviles & pusillanimes, faites pour être commandées par les objets extérieurs, indignes de se commander à elles-mêmes.

Parmi les différentes situations de l'ame que le corps exprime, considérons d'abord celle de la parfaite inac-

tion; non d'une inaction ſtupide & tout à fait apathique, mais de celle dont l'ame a la conſcience. Repréſentons nous un homme qui contemple une ſcene tranquille de la nature non comme l'enthouſiaſte Dorval qu'a peint Diderot dans le *deuxieme entretien* imprimé à la ſuite du *fils naturel;* ce Dorval qui, la poitrine dilatée, reſpiroit avec violence. Suppoſons notre contemplateur muet & tranquille, comme l'eſt en ce moment la nature qu'il contemple : ou bien imaginons qu'il écoute une converſation indifférente de ſon ami ; vous ne remarquerez en lui aucune trace ſenſible de plaiſir ni de chagrin ; point de plis prononcé ſur le front, autour des yeux ni des levres, le regard ni fin ni troublé, ni vague ; en un mot, vous trouverez tout immobile, chaque choſe à ſa place, & tout les traits dans un parfait équilibre ; l'attitude du reſte du corps de bout ou aſſis, n'indiquera pas moins le repos & l'inaction de l'ame. Les mains oiſives ſe repoſeront ſur les genoux, dans les poches, ſur le ſein, dans la ceinture : ſinon les bras ſeront entrelacés, ou quelquefois jettés derriere le dos, ſi l'homme eſt de bout, & alors les mains ſe ſoutiendront à la hauteur des reins. S'il eſt aſſis, les pieds, également privés d'action, ſe croiſeront près des chevilles, ou ils ſeront tirés en arriere & une jambe ſe trouvera devant l'autre : Il pourra arriver auſſi qu'une jambe ſoit poſée ſur le genoux. Le tronc du corps s'offrira tantôt dans une attitude droite, mais tranquille ; tantôt dans une direction oblique & indolente, qui approchant de la ſituation du corps pendant le ſommeil, annoncera une diſpoſition prochaine à l'aſſoupiſſement.

Il eſt poſſible que le même objet faſſe prendre à différens individus des attitudes très-diſparates; cela peut venir d'une diſpoſition preſqu'inſenſible de l'eſprit que lui ont laiſſée des impreſſions précédentes; mais ſouvent auſſi il indique le caractère de l'homme, & ſa maniere habituelle de penſer & de ſentir : car une certaine habitude de penſée ou de ſentiment, donne auſſi une habitude de maintien. Ainſi la poſition ordinaire du corps fait connoître la diſpoſition ordinaire de l'ame.

Suppoſons donc que l'homme dont nous venons de parler, & que nous avons ſuppoſé dans l'inaction, ſoit un orgueilleux; ſa poſition ſera tout à fait différente de celle que nous venons de décrire. S'il eſt vêtu d'un habit françois, il aura peut-être la main dans ſa veſte, mais il aura ſoin de la placer le plus haut qu'il ſera poſſible; l'autre ſera appuyée ſur la hanche, mais le coude avancera beaucoup en dehors, car l'orgueilleux cherche à tenir le plus de place qu'il lui eſt poſſible. Par la même raiſon, ſes pieds ſeront éloignés l'un de l'autre, & tournés en dehors; ou s'il poſe ſur une ſeule jambe, l'autre ſera très en avant. Sa tête ſe jettera en arriere : quoique ſon air ſoit diſtrait, on y lira l'expreſſion habituelle du mépris.

Mais un homme d'un caractère doux tient plutôt les bras croiſés vers le milieu du corps; ſa tête n'eſt ni jettée en arrière, ni inclinée ſur ſa poitrine. S'il marche, ſes pas ſont petits; s'il s'arrête, ſes jambes ſont un peu écartées l'une de l'autre. Cette attitude eſt celle des femmes, & elle peint la douceur de leur ſexe.

Une

Un tête inclinée & tombante sur la poitrine, des lèvres ouvertes, qui abandonnent le menton à son poids naturel, des yeux dont la prunelle est presque cachée sous la paupière, des genoux pliés, un ventre avancé, des bras tombant le long du corps, des pieds tournés en dedans, ne permettent pas de méconnoître un ame molle & paresseuse, incapable d'attention & d'intérêt, qui n'est jamais bien éveillée, & qui ne possède pas même la foible énergie qui donne aux muscles la tension nécessaire, & qui fait que le corps se soutient en portant convenablement les membres. Cette attitude inanimée est celle de la parfaite imbécillité, ou de la paresse la plus lâche.

Mais retirons l'homme de l'inaction. Supposons que quelque chose l'invite à déployer son activité extérieure : il fera connoître son intention même avant que cette activité se manifeste. Il en préparera le développement progressif, & l'on s'appercevra qu'il dispose ses membres à obéir au premier signal de l'ame. L'attitude la plus nonchalante est, pour le corps assis, de l'appuyer à demi couché en arrière, de mettre les bras croisés dans son sein, de jetter un genou sur l'autre, ou de retirer les pieds en arrière en croisant les jambes. Ainsi le dernier temps de l'attitude tranquille, celui qui tient le plus immédiatement à la prochaine activité, est de redresser le corps en le dirigeant vers le nouvel objet qui intéresse, de placer dans une position plus droite les pieds séparés & affermis sur la terre, de séparer aussi les mains, de les poser sur les genoux, & de disposer, par ces préparatifs, le corps à se lever & à entrer sur le champ en action.

S'agit-il de considérer un objet, ou de prêter son attention à des discours intéressans, on se tourne vers celui qui parle, ou l'on avance la tête vers l'objet : le corps se met dans un état qui annonce la volonté d'entrer en action : l'ame passe, pour ainsi dire, dans l'organe qui lui transmet des idées intéressantes, soit celui des yeux, soit celui des oreilles, & dans cet état, toutes les forces extérieures se réveillent à la fois.

Les réflexions ou le raisonnement ont souvent pour causes les passions ; c'est d'elles que le geste reçoit ses modifications, ses dégrés de chaleur, ses transitions, ses repos plus ou moins marqués. Toutes ces nuances doivent être puisées dans les qualités de chaque passion.

Quand l'homme développe ses idées avec facilité, sa marche est plus libre, plus rapide ; sa direction, son dégré de vitesse sont plus uniformes. Quand la série des idées se présente difficilement, le pas devient plus lent, plus embarrassé. Qu'un doute important s'élève soudain dans l'esprit ; la marche est alors entièrement interrompue, on s'arrête tout court. Dans les situations où l'ame hésite entre des idées disparates, & trouve par-tout des obstacles & des difficultés ; lorsqu'elle n'atteint qu'imparfaitement chaque suite d'idées qu'elle poursuit ; quand elle passe rapidement d'une idée à une autre qu'elle abandonne également bien tôt ; alors la marche irrégulière, sans uniformité, sans direction déterminée, se coupe, se croise en tous sens. Delà cette démarche incertaine qu'on remarque dans toutes les affections de l'ame, où elle est balancée par l'incertitude entre différentes idées, mais

ſurtout dans ces terreurs qui tourmentent la conſcience, & dont elle cherche vainement à ſe délivrer.

Le jeu des mains eſt modifié de la même manière que la marche; libre, aiſé, facile, quand les idées ſe développent ſans effort & que l'une naît ſans difficulté de l'autre; inquiet, irrégulier, ſi la penſée eſt arrêtée dans ſa marche, ou pouſſée vers des routes différentes & incertaines : alors les mains s'agitent dans tous les ſens, & ſe meuvent ſans deſſein, tantôt vers la poitrine, tantôt vers la tête; les bras s'entrelacent & ſe déployent. Du moment qu'une difficulté ſe préſente, le jeu des mains s'arrête entièrement. La main étendue ſe replie ſur elle-même & ſe rapproche de la poitrine, ou les bras ſe croiſent l'un ſur l'autre comme dans l'état d'inaction. L'œil qui, de même que la tête, avoit des mouvemens doux & faciles, tandis que la penſée ſe développoit avec facilité; ou qui erroit d'un angle à l'autre, lorſque l'ame s'égaroit d'idées en idées; regarde, dans cette nouvelle ſituation, fixement devant lui, & la tête ſe jette en arrière, ou tombe ſur la poitrine, juſqu'à ce qu'après le premier choc du doute, s'il m'eſt permis de m'exprimer ainſi, l'activité ſuſpendue reprenne ſa première marche.

Il eſt à remarquer que le corps ne garde jamais la même poſition, quand les idées changent d'objet. Si la tête étoit d'abord tournée vers la droite, elle ſe portera enſuite vers la gauche. Il ſe pourroit que dans cette variété de ſituation, il ſe mêlât obſcurément un deſſein dont on ne ſe rendît pas compte à ſoi-même. Il eſt certain du moins que celui qui veut donner un autre cours à ſes idées, fait très-bien de changer

aussi les impressions extérieures auxquelles il n'a que trop fixé sa pensée même sans le vouloir. Certain savant étoit dans l'usage de se sauver, avec son pupître, dans un autre coin de son cabinet, dès que le travail ne lui réussissoit pas à la première place où il s'étoit d'abord établi.

Un homme qui vient de trouver une idée à laquelle il croit beaucoup de finesse, prend le geste & la physionomie de la finesse pour s'applaudir. Un homme à qui se présente une idée chagrinante, fait pour la repousser le même geste que s'il vouloit chasser un objet importun qui voltigeroit devant lui : si cette idée est affreuse, son geste est celui qu'inspire un sentiment d'horreur. En repoussant l'idée de la main, il jette la tête du côté opposé, se couvrant même les yeux de l'autre main, & faisant quelques pas pour prendre la fuite. Des idées désagréables, que la bouche rejette avec un *non* répété, sont en quelque sorte chassées par la main qu'on agite de côté & d'autre.

Se présente-t-il à l'esprit de l'homme qui médite, des idées plus importantes que les autres; son regard acquiert de la vivacité, ses sourcils sont attirés vers les angles du nez, & le front se couvre de plis. Quelquefois l'œil se rétrécit, afin de mieux concentrer les rayons visuels, comme lors qu'on veut examiner un objet d'une grande finesse ou placé à une grande distance. Quelquefois, comme pour imposer silence à toutes les idées étrangères à celle dont on veut s'occuper, on pose l'index sur les lèvres fermées. D'autres fois on pose le bout du même doigt sur le milieu du front, au-dessus de l'entre-deux des sourcils, comme si le point qui semble être le siége de

l'attention avoit besoin d'être assujetti. Dans une grande contention de la pensée, on se bouche les yeux, on se couvre le visage des deux mains, parce que les opérations intérieures s'exécutent d'autant mieux, qu'elles ne sont pas troublées par les impressions extérieures des sens.

De la *pantomime* inspirée par la pensée, passons à celle qui est inspirée par les affections de l'ame.

On peut appeller affection toute activité de l'ame causée par un degré sensible de plaisir ou de peine.

Le *rire* est une affection de l'esprit qui n'a d'autre nom que son effet. Elle se mêle quelquefois à d'autres affections, comme au mépris dans le rire ironique; à la haine, dans le rire amer & Sardonien. Quand elle est simple, elle est excitée par la gaieté que cause l'observation de petits défauts innocens, de contrastes inattendus, de dispositions dont on est subitement frappé, de petites erreurs qu'il eût été facile d'éviter, de foibles accidens dont on ne peut craindre les suites. Les gestes de cette affection appartiennent tous à la physiologie & sont assez connus.

Dans *l'admiration*, le corps réprésente l'expansion de l'ame qui veut saisir un grand objet dont elle est occupée. La bouche & les yeux sont ouverts, les sourcils sont un peu tirés en haut, les bras sont à la vérité plus voisins du corps que dans le désir vif & animé; cependant ils sont tendus : d'ailleurs le corps & les traits du visage sont en repos. Les gestes de cette affection lui sont parfaitement analogues & imitent les mouvemens de l'ame. L'œil s'aggrandit, parce que l'ame voudroit attirer de l'objet autant de rayons qu'il est possible; il est immobile, parce que c'est

par lui ſeul que l'ame peut ſe raſſaſier de ce qu'elle admire. Les bras ſont étendus dans le premier moment, parce que c'eſt ſur-tout en ce premier moment que l'ame s'efforce à ſaiſir l'objet dont elle commence à jouir. Ce premier inſtant paſſé, les bras retombent doucement & le rapprochent du corps.

L'admiration du ſublime produit des geſtes différents, mais également analogues au ſentiment qu'on éprouve. L'œil eſt ouvert, le regard élevé, toute la figure de l'homme ſe redreſſe : cependant les pieds, les mains & les traits du viſage ſont en repos; ou ſi une main, ou même toutes les deux ſont miſes en mouvement, elles ne ſe portent pas en avant, comme dans la ſimple *admiration*, mais en haut.

Lorſque ce ſont des forces corporelles extraordinaires que nous admirons, alors une eſpèce d'inquiétude intérieure agite dans notre corps des forces qui y ſont analogues. L'*étonnement*, qui eſt ſeulement un degré ſupérieur de *l'admiration*, ne differe de celle-ci qu'en ce que tous les traits que je viens d'indiquer ſont plus caractériſtiques : la bouche eſt plus ouverte, le regard plus fixe, les ſourcils plus élevés, la reſpiration plus fortement retenue; elle s'arrête même tout à coup, ainſi que la penſée, à la vue d'un objet intéreſſant qui ſe préſente d'une manière ſoudaine à nos yeux.

Un ſuccès, peu important, & ſeulement contraire à notre attente, cauſe une *ſurpriſe* qui ſe manifeſte communément par un léger ſourire mocqueur; ſi le contraſte entre la choſe & l'idée qu'on s'en étoit formée eſt au déſavantage de la premiere, le ſourire peut être amer. Si l'on prenoit un vif intérêt à l'évé-

nement, & que l'attente soit subitement trompée, les yeux & la bouche s'ouvrent, les bras tombent, & toute la machine du corps semble être affaissée par la nouvelle qu'on reçoit.

Dans une *surprise* violente, toutes les facultés corporelles & intellectuelles sont enchaînées par l'objet qui la cause; il ne reste à l'ame aucune pensée étrangère, pas même celle d'un changement volontaire de la position du corps : l'homme reste dans la situation où il se trouve, comme les malheureux qui étoient pétrifiés par la tête de Méduse.

Le *desir* est susceptible de modifications très-variées. Une de ces modifications, c'est celle où l'homme sent une privation sans en démêler ou connoître l'objet; celle encore où il ne connoît l'objet que d'une manière vague; ou enfin celle où l'objet est connu, mais sans que l'on sache comment s'en procurer la possession. Ces affections se reconnoissent à l'extérieur par des changemens subits d'attitudes qui marquent le trouble de l'esprit. Il n'est pas possible à l'art de bien représenter cette expression, puisqu'elle consiste en des mouvemens successifs, & que l'art ne peut représenter qu'un seul instant sans succession.

La fervente *dévotion*, est un *desir* de s'unir intimément avec la divinité. On la reconnoît à ce recueillement, à ce détachement absolu des choses terrestres qui précède les élans d'une ame pieuse. Les mains sont jointes fortement & retirées vers la partie supérieure de la poitrine; les coudes très saillans sont portés en avant avec une énergie proportionnée à la ferveur de la dévotion; les yeux sont levés vers le Ciel, & la prunelle est en grande partie cachée sous la paupière supérieure.

La position inclinée du corps est le premier trait général & commun du jeu de tout *desir* qui se porte vers un objet extérieur déterminé; la tête, la poitrine, toute la partie supérieure du corps se jettent en avant, non seulement parce que l'homme mettant ces parties en mouvement avec le plus de facilité, s'en sert d'abord pour se satisfaire, mais aussi parce que, dans cette attitude, les pieds sont forcés de suivre avec plus de célérité le reste du corps.

Dans l'*aversion* au contraire la crainte nous porte à repousser l'objet, & en même temps à le fuir; d'où il résulte que les bras s'avancent, & qu'en même temps le corps se jette en arrière, même avant que les pieds soient en mouvement pour reculer. Dans ces deux affections, le corps suit la ligne droite pour s'approcher ou pour s'éloigner de l'objet, parce que le desir nous porte à nous y joindre, & l'aversion à nous en séparer le plutôt qu'il est possible.

De même dans l'*effroi*, l'homme, sans se retourner, porte le pied en arrière, & fait ainsi, en vacillant, plusieurs pas de fuite, toujours reculant en ligne droite, surtout lorsqu'il cherche à ne pas perdre de vue l'objet qui l'effraye, afin de mieux juger du péril. Lorsque dans un grand effroi le corps se retourne, les pieds conservent encore le mouvement & la direction de la fuite; car on ne se retourne pas pour s'arrêter, mais pour observer la distance du péril.

Dans le jeu du desir, de l'aversion ou de l'effroi, il faut observer les changemens qu'imprime dans le geste de la personne qui éprouve ces affections, la position de l'objet qui les cause ou le sens qui en est le siège.

Celui qui écoute avidement donnera une autre direction à sa tête, & une autre position à son corps, que celui qui regarde avec curiosité. Chez le premier, toute la figure se penchera du côté d'ou vient le son; chez le dernier, elle se jettera en avant vers l'objet qu'il examine.

Supposons que l'objet du desir s'élève par sa taille ou par sa position au-dessus de celui que le desir anime; faisons ensuite une supposition inverse, & nous aurons deux tableaux bien différens. Ainsi le petit enfant qui veut embrasser sa mère cherche à s'élancer dans ses bras; il s'élève sur la pointe des pieds en haussant tout son corps; tous ses muscles sont tendus: ses bras se portent en haut, & sa tête panche en arrière: mais si c'est la mère qui veut embrasser le petit enfant, elle plie la partie supérieure du corps, & quelquefois même les genoux, & laissant tomber ses bras, elle invite l'enfant à s'y précipiter.

Dans le desir de la vengeance, il y aura une différence semblable entre l'attitude de Jason, qui, tirant l'épée, menace Medée postée en l'air dans un char attelé de dragons, & l'attitude dédaigneuse de Medée, qui lui jette le poignard fumant encore du sang de ses enfans.

Celui qui craint d'être écrasé par la chute d'une maison, fuit en panchant la tête & la couvrant de ses mains; celui qui craint d'être percé d'une épée, se couvre la poitrine.

Représentez-vous Apollon porté sur un nuage & prêt à percer d'une flêche mortelle la poitrine d'un des enfans de Niobé : la tête & tout le corps de cet infortuné sont jettés en avant parce que le péril vient d'en

haut ; le regard suppliant avec effroi est tourné vers le Dieu, & la poitrine est couverte des deux mains.

Celui qui craint un ébranlement trop violent du nerf optique par le feu des éclairs, ou qui veut éviter un spectacle hideux, se couvre les yeux de la main, ou les ferme en détournant la tête. Mais si l'on craint ou le bruit du tonnerre ou un son déchirant, on détourne aussi la tête, ou plutôt on la baisse en se bouchant les oreilles.

L'homme qui cherche à s'écarter d'un danger qui est très proche, par exemple, celui d'être mordu d'un serpent, se sauve en élevant les pieds autant qu'il lui est possible : celui qui, sans espoir de se sauver, voit le danger au-dessus de sa tête, affaisse en tremblant tout son corps, semblable à l'alouette, qui, à la vue du vautour planant au-dessus d'elle, se précipite perpendiculairement vers la terre.

Une des règles les plus générales du jeu des desirs, c'est que l'organe destiné à saisir l'objet cherche toujours à s'en approcher. Celui, par exemple, qui écoute, avance l'oreille ; le sauvage accoutumé à suivre tout à la piste par l'excellence de son odorat, avance le nez ; lorsque l'objet ne peut être saisi par le sens qui lui est propre, ce sont les mains qu'on avance. Elles ne sont même jamais parfaitement oisives dans l'expression d'un desir animé.

A ces changemens qui sont du nombre de ceux que j'ai déjà appellé motivés, se joignent des changemens physiologiques. Suivant la vivacité du desir, les yeux sont plus ou moins brillans, les muscles ont plus ou moins d'activité, les joues sont plus ou moins colorées, la marche plus ou moins accélérée, le corps

s'écarte plus ou moins de son à-plomb : car le desir violent le précipite en avant comme s'il alloit tomber sur l'objet de son affection, au lieu que, dans un desir foible, il s'incline seulement vers cet objet d'une manière douce & presqu'insensible.

Dans le desir ardent, toutes les forces de l'ame sont éveillées; il semble qu'elle les appelle toutes pour l'aider à la satisfaire. Dans la contemplation sans desir, elle employe une seule de ses forces, & pour jouir avec moins de distraction & plus de volupté, elle semble assoupir toutes les autres. L'homme dévoré d'une soif brûlante & le gourmet voluptueux nous fourniront les exemples de ces deux expressions.

Le gourmet est recueilli en lui-même. La main qu'il conserve libre se porte sous celle qui soutient le verre; elle n'a qu'un mouvement fort doux, & les muscles n'en sont pas tendus. Ses yeux immobiles deviennent plus petits, & s'il est subtil connoisseur, ils prennent du brillant & de la finesse : quelquefois ils sont entièrement fermés & même avec force. Sa tête est enfoncée dans les épaules : enfin l'homme tout entier semble être absorbé dans la seule sensation qui chatouille agréablement son palais.

Quelle différence dans l'homme altéré, dans l'homme qui éprouve cette soif dévorante, *anhela sitis*, dont parle Lucrece! Tous les sens à la fois prennent part au desir qui le presse; ses yeux hagards sortent de sa tête, son corps avec le col allongé panche en avant, les pas sont grands & écartés, ses mains serrent le vase avec force ou elles se portent en avant avec vivacité pour le saisir; sa respiration est rapide & haletante. Au moment où il se précipite sur le vase,

fans le tenir encore, sa bouche est ouverte, & sa langue desséchée paroît sur ses lévres & savoure d'avance la boisson.

Prenons un autre exemple ; celui d'une tendre amante qui attend son amant avec impatience. Elle entend quelque bruit ; c'est lui peut-être. Immobile pour mieux distinguer le bruit qui l'a frappée, son oreille, tout son corps, sont penchés du côté d'où il est venu. C'est de ce côté seulement que son pied pose avec fermeté ; l'autre, appuyé sur la pointe, semble être suspendu. Tout le reste de son corps est dans un état d'activité. L'œil est très ouvert, comme pour rassembler un plus grand nombre de rayons de l'objet qui ne paroît pas encore : une main se porte à l'oreille, comme si elle pouvoit réellement saisir le son ; & l'autre, pour tenir l'équilibre est dirigée vers la terre, mais détachée du corps & la paume en bas, comme pour repousser tout ce qui pourroit troubler l'attention nécessaire dans un tel instant. Elle entr'ouvre la bouche, pour recevoir le son par tous les canaux dans lesquels il peut pénétrer.

Dans l'affection du desir, le corps se porte vers l'objet desiré, & la partie qui doit jouir est la plus avancée : de même, dans les mouvemens d'*aversion*, le corps évite l'objet qui fait horreur, mais la partie la plus menacée ou la plus souffrante est toujours la première retirée.

Si la cause de l'aversion occupe un lieu déterminé, l'aversion porte à fuir de ce lieu. S'il n'est pas parfaitement déterminé, l'homme éprouve de l'incertitude, & le desir de connoître les qualités, la proximité, la grandeur du mal, se joint à celui de la conser-

vation. Si le mal ne semble pas impossible à écarter, un second desir excite à le repousser, & à déployer toutes ses forces pour s'en garantir.

Le premier de ces desirs a beaucoup de part à l'expression de l'effroi ; il fait ouvrir considérablement les yeux, pour mieux connoître l'objet dont on est menacé. Le second se manifeste tant que la crainte, n'ayant pas entièrement subjugué l'homme, laisse quelqu'activité à ses muscles. Il se remarque sur tout quand des obstacles s'opposent à la fuite, ou que le péril est trop voisin pour laisser l'espérance de l'éviter.

L'effroi semble, au moins dans certains cas, être compliqué d'étonnement, de crainte & de colère. La crainte fait reculer, & décolore les joues ; l'étonnement fait rester un moment immobile dans la même attitude ; tous deux font ouvrir contre mesure les yeux & la bouche, & la colère enfin fait présenter les bras au péril avec impétuosité.

Mais ce dernier geste n'a pas toujours lieu. Lorsque le péril s'offre tout-à-coup, & avec une force supérieure, les bras, au lieu de chercher à le repousser, & de se roidir contre lui, s'élévent comme pour demander du secours d'en haut.

Mais quand la crainte est extrême, l'homme se roule en quelque sorte sur lui-même, & cherche à se rendre le plus petit qu'il est possible, comme s'il pouvoit se soustraire au danger, en lui offrant moins de surface.

Lorsqu'on entend une fâcheuse nouvelle, ou le récit de quelque atrocité, on jette le corps en arrière, comme si l'objet qu'on se peint à l'imagination étoit présent, & qu'on voulût s'en éloigner. Un projet hor-

de la grande joie; mais les yeux pleurent & la bouche rit.

Si la joie de l'homme est excitée par la satisfaction de ses qualités personnelles, l'expression varie suivant la différence des qualités qui causent cette satisfaction. Sa joie est elle fondée sur les graces de sa personne? Il cherche à développer ces graces, il les considère, il a le sourire de la fatuité. L'est-elle sur la finesse des moyens qu'il a su employer pour venir à son but? Un sourire fugitif se fera appercevoir sur ses joues & autour de ses lèvres; son œil contracté acquerra plus de feu; si celui qu'il a trompé est présent, il l'indiquera furtivement de l'index, & pour rendre le confident de la ruse plus attentif à l'admirer, il le frappera légérement du coude. Son contentement intérieur se fonde-t-il sur la supériorité de son esprit, de ses talens? Il mesure par sa hauteur corporelle ses rapports avec ceux sur lesquels il croit l'emporter: il lève la tête avec fierté, & toute sa manière d'être devient d'autant plus concertée, d'autant plus froide, que le sentiment de son propre mérite lui cause plus de satisfaction. S'agit-il de naissance, de rang, de fortune, de toutes les qualités enfin dont la jouissance dépend de l'effet qu'elles produisent sur les autres? Alors le maintien tranquille & concentré du véritable orgueil dégénère en faste & en vanité. Il semble qu'on cherche à faire du bruit pour se faire remarquer. Ainsi les mouvemens sont grands, les jambes s'écartent l'une de l'autre pour occuper plus de terrein, les gestes sont libres & véhémens, les bras s'écartent volontiers du corps, comme ils s'en rapprochent dans la modestie; la tête se jette en arrière.

L'homme

L'homme qui réfléchit, qui compose, se félicite-t-il d'une idée gracieuse ? Il se caresse le menton en souriant : d'une idée spirituelle ; il se frappe le front : d'une idée difficile à trouver ; il se frotte les mains, il frappe sur sa table. Dans toutes ces expressions, la gaité anime le visage ; la tête a l'élévation de l'orgueil.

Un sentiment contraire à celui de l'orgueil est la *vénération*. Dans la présence de l'objet qui l'inspire, non seulement les muscles des sourcils, de la bouche & des joues deviennent moins fermes & s'affaissent ; mais il en est de même de tout le corps ; sur-tout de la tête, des bras & des genoux. Lorsque les Orientaux croisent leurs bras sur la poitrine, tandis qu'ils inclinent le corps, sans doute leur intention est d'indiquer, par ce geste du recueillement, la profondeur du sentiment dont ils sont affectés : en serrant fortement les bras contre le corps, ils veulent désigner la crainte qui, de même que la honte, touche de bien près à la vénération. La raison en est facile à deviner : car si l'on compare une force étrangère avec sa propre foiblesse, on doit éprouver de la crainte, & l'on ne peut se défendre d'un sentiment de honte, quand on compare ses imperfections aux qualités d'un être plus parfait.

Par l'effet de ces deux sentimens, celui qui révere doit tendre à se tenir loin de l'objet révéré : l'homme rempli de vénération se croit indigne de tout commerce intime avec l'être supérieur qui lui en impose ; il s'en tient à une certaine distance, & cet espace devient le symbole physique de la différence morale qu'il met entre lui & la personne qu'il respecte.

L'homme orgueilleux au contraire s'approche de ceux qui l'environnent au point de les gêner, de les froisser, de les heurter.

Dans *l'amour*, la tête est languissamment penchée d'un côté, les paupières se rapprochent plus qu'à l'ordinaire, l'œil est dirigé vers l'objet seulement avec douceur; la bouche est entrouverte, la respiration lente, & de temps en temps coupée par un profond soupir; tout le corps est replié sur lui-même, les bras tombent négligemment le long du corps. Ces symptomes, accompagnées d'une expression de langueur & de défaillance, sont plus ou moins marqués suivant que la passion est plus ou moins vive.

Le but de cette passion est l'union des deux amans. L'amant timide se contente de tendre à cette union en touchant d'une main tremblante le vêtement de l'objet aimé. Plus hardi, il ose lui toucher un doigt, lui prendre la main, l'embrasser, l'entrelacer dans ses bras, le presser contre son cœur, reposer sa tête sur son sein.

Le jeu du *mepris* est la bouffissure de l'orgueil; mais, dans ce dernier sentiment, celui qui l'éprouve est plus occupé de ses propres perfections, & dans le premier des imperfections d'autrui. Les marques du mépris sont de détourner le corps & de se présenter de côté, de lancer d'un air fier un regard rapide & quelquefois aussi jetté négligemment par dessus l'épaule, comme si l'objet n'étoit pas digne d'un examen plus attentif & plus sérieux. Il arrive souvent qu'on y associe l'expression du dégoût par le nez froncé & la levre supérieure un peu élevée. Quand celui qu'on méprise paroît avoir une idée trop avantageuse de lui-

même, & vouloir oppoſer la fierté au dédain, l'œil le meſure alors d'un air railleur, tandis que la tête ſe penche un peu de côté, comme ſi, de ſa hauteur, on avoit de la peine à appercevoir toute la petiteſſe de cet homme : les épaules s'élevent ; un ris dédaigneux & mêlé de pitié annonce le contraſte que l'on remarque entre la grandeur imaginaire de l'objet mépriſé & ſa petiteſſe réelle.

Le jeu de la *honte* varie ſuivant les circonſtances. Quelquefois la *honte* arrête ſur la place, quelquefois elle fait prendre la fuite. Quelquefois celui que l'on couvre de *honte* cherche à détruire par ſa préſence & par une feinte fierté l'opinion déſavantageuſe qu'on a conçue de lui. Tantôt il accompagne de mouvemens gauches & confus ſes excuſes balbutiées ; tantôt par une attitude roide & immobile, accompagnée d'un ſilence morne & d'un découragement complet, il avoue ſon impuiſſance à ſe ſouſtraire à l'affront mérité. La *honte* rend quelquefois abſolument immobile : on baiſſe les yeux, on plie, on chiffonne quelque partie de ſon vêtement ; on ſe tourne de côté, pour être plus certain de ne pas rencontrer les yeux de celui dont on fuit les regards, & le menton ſe colle ſur la poitrine.

La *ſouffrance* eſt une affection inquiete & active qui ſe manifeſte par la tenſion des muſcles ; c'eſt une lutte intérieure de l'ame contre une ſenſation douloureuſe ; c'eſt un effort pour s'en débarraſſer & la ſurmonter. *L'abbattement* ou la *mélancolie* eſt au contraire une affection foible & paſſive ; c'eſt un relâchement total des forces, une réſignation muette & tranquille, ſans réſiſtance ni contre la cauſe, ni même contre le

fentiment du mal. Ou la caufe du mal eft fupérieure à nous, ou elle ne peut plus être repouffée : ainfi nous ne voulons, ou pour mieux dire, nous ne pouvons penfer à la vengeance. Le fentiment du mal a déja laffé notre réfiftance, épuifé nos forces; par conféquent il a déja perdu de fa violence. Le premier fentiment de Niobé privée de fes enfans, fut l'étourdiffement; le fecond, la fureur de la douleur portée au fuprême dégré; le troifiéme feulement fut *l'abbattement* ou la *mélancolie*; car les Dieux, émus de pitié, ne la changèrent en rocher qu'après qu'elle fut de retour dans fa patrie. Les Poëtes, par cette métamorphofe, ont voulu indiquer le filence & l'immobilité de la profonde *mélancolie*. La douleur d'une mere, fi cruellement privée de tous fes enfans, doit en effet être immobile, l'ame eft plongée toute entiere dans la contemplation de fon malheureux fort; & comme elle n'eft occupée que d'une feule idée, le corps entier doit, par analogie, n'avoir qu'une feule attitude. De-là réfulte l'infenfibilité; car une *mélancolie* profonde, & livrée à fes idées fombres, eft indifférente à tout ce qui l'entoure; elle ne voit point les actions d'autrui, elle n'en entend pas les difcours; aucun objet ne peut lui faire lever fes regards plongés fur la terre.

Le commencement de cette immobilité, de cette infenfibilité qui fe manifeftent lorfque la *mélancolie* eft parvenu au fuprême degré, s'annonce déja par une certaine nonchalance, une certaine froideur, dans l'homme qui eft faifi par la *trifteffe*. Tout en lui s'affaiffe : la tête foible & lourde tombe du côté du cœur; les jointures de l'épine dorfale, du col, des

bras, des doigts, des genoux sont relâchées; les joues sont décolorées, & les yeux attachées sur l'objet qui cause la *tristesse*; ou, s'il est absent, les regards se fixent vers la terre; tout le corps même s'y panche; le mouvement de tous les membres est lent, sans force & sans vie; la marche est embarrassée, lourde & si traînante qu'on diroit que des liens empêchent les jambes de faire leurs fonctions. Comme on ne prend plus d'intérêt aux objets environnans, on néglige le soin de plaire, & par conséquent on néglige ses vêtemens & sa chevelure. Ajoutez à ces traits la pâleur des joues, la tête souvent légerement soutenue par la main, à la hauteur du front, & dans cette attitude, les yeux couverts par les doigts, la bouche ouverte, la respiration lente, entrecoupée par de profonds soupirs.

Tout, dans la tristesse, marque l'abbattement; tout, dans la *souffrance*, marque l'activité. Les traits du visage & les mouvemens décelent le combat intérieur de l'ame avec le sentiment du mal. L'homme qui souffre n'est pas, comme le mélancolique, dans un état de foiblesse; mais dans un état d'oppression & d'angoisses. Les angles des sourcils s'élevent vers le milieu du front ridé, & vont, pour ainsi dire, au devant du cerveau troublé & agité par une forte tension; tous les muscles du visage sont tendus & en mouvement; l'œil est rempli de feu, mais ce feu est vague & vacillant; la poitrine s'éleve rapidement & avec violence; la marche est pressée & pesante; tout le corps s'allonge, s'étend & se contourne, comme s'il avoit un assaut général à soutenir; la tête, jettée en arrière, se tourne de côté en jettant un regard

ſuppliant vers le ciel; les épaules s'élevent avec une violente contraction; tous les muſcles des bras, des jambes ſe roidiſſent : les doigts, les orteils éprouvent différentes contractions convulſives ſuivant l'intenſité de la douleur. Lorſque les pleurs coulent, ce ne ſont pas ces larmes gonflées & iſolées qui s'échappent des yeux de l'homme qui n'a pu aſſouvir ſa colere; ce ne ſont pas non plus ces larmes douces & ſilencieuſes du mélancolique, qui d'elles-même coulent des vaiſſeaux pleins & relâchés; c'eſt un torrent qu'une commotion viſible de la machine entière & les ſecouſſes convulſives de tous les muſcles du viſage expriment avec force des glandes lacrymales.

La *ſouffrance* ayant par ſa nature tant d'activité, on comprendra que, même dans ſes attaques médiocrement violentes, l'homme doit ſe livrer à toute ſorte de mouvemens indéterminés, & que, s'agitant dans tous les ſens, tantôt il s'élancera en ſuivant des directions irrégulieres, tantôt il errera à l'aventure, tourmenté par ſon anxiété. L'individu qui ſouffre reſſemble au malade qui, éprouvant dans toutes les ſituations des inquiétudes & un malaiſe, eſpère toujours trouver une place moins incommode, & qui toujours, ſe tournant de côté & d'autre, la cherche ſans jamais la rencontrer. Lorſque la ſouffrance va juſqu'au déſeſpoir, alors ces mouvemens irréguliers, cauſés par une anxiété intérieure, deviennent violens : dans cet état, l'homme ſe jette à terre, ſe roule dans la pouſſiere, s'arrache les cheveux, ſe déchire le front & le ſein.

Il y a des affections qui s'expriment par un nom ſimple, & qui cependant ſont réellement compoſées.

La *gratitude* est de ce nombre. Quel que soit le motif qui détermine un cœur reconnoissant à la manifester, elle ne peut se caractériser par des traits qui lui soient propres ; & si elle ne se manifeste pas simplement sous les traits de l'amour ou de la vénération, il faut qu'elle adopte une nuance intermédiaire qui tienne de ces deux sentimens, parcequ'en effet, elle est composée de l'un & de l'autre.

La *pitié* ne peut se rendre que par le jeu composé de l'expression de la *bonté* & de la souffrance, puisqu'elle consiste en une bonté qui nous fait souffrir au spectacle des maux d'autrui.

L'*envie* ne peut se distinguer de la souffrance & de la haine, que par le desir accessoire de se cacher à tous les yeux, & par le regard furtif & baissé de cette honte qui, dans une ame encore tant soit peu sensible, accompagne toujours cette passion basse & méprisable.

Le *soupçon* ne se trahira qu'en ajoutant à l'expression du chagrin secret, le regard sournois & inquiet de la curiosité, & en faisant prêter à l'homme soupçonneux, avec anxieté, l'oreille à toutes les conversations qu'il croit capables de lui procurer quelques découvertes. S'il a des témoins, il s'écarte, & tâche de paroître ne pas écouter.

La *clémence* ne peut devenir visible, que lorsque l'air aimable de la bonté est accompagné de l'expression de la supériorité, qui descendant, pour ainsi dire, du haut de sa grandeur, permet à l'autre sentiment de se développer.

L'*espérance*, qui ne voit le bonheur que dans l'avenir, n'est jamais entièrement dégagée de crainte ;

elle ne pourra donc se peindre sur le visage, que par l'expression du desir avec un mélange de crainte & de joie.

Le reste de l'ouvrage de M. Enghel n'est point applicable aux arts qui nous occupent: D'ailleurs il suffit d'avertir les artistes de l'attention qu'ils doivent donner à la *pantomime* : c'est dans une observation assidue de la nature qu'ils en apprendront toutes les nuances. (*Article extrait des Idées sur le geste*, *par M.* ENGHEL.)

PAPILLOTER. (V. n.) On dit qu'un tableau *papillote* quand les lumières, au lieu d'y être établies par grandes masses, y sont dispersées par petites parties, & font à peu-près l'effet que produisent sur la tête des papillotes qu'on peut compter une à une. L'œil qui cherche toujours ou le repos, ou un seul objet d'attention, est fatigué de tant de petites lumières, qui l'appellent de tous les côtés à la fois. Le *papillotage* en peinture est opposé à l'accord, à l'harmonie. La sculpture peut aussi *papilloter*, quand elle offre trop de petites parties qui reçoivent des lumières étroites & portant de petites ombres. Comme les dessins ombrés & terminés, & les estampes sont des ouvrages de peinture monochrome, ou d'une seule couleur, ils peuvent papilloter comme les tableaux.

PARLANT. (Part.) On dit qu'un portrait est *parlant* quand il est d'une ressemblance frappante. Cette expression étoit en usage chez les Grecs dès le temps d'Anacréon ; il dit à un portrait peint à l'encaustique : *cire*, *tu vas parler*.

Un portrait qui offre une ressemblance grossière, & qui n'est, pour parler le langage des atteliers, qu'une *mauvaise charge*, est souvent ce que le vulgaire apelle un portrait *parlant*. Cependant loin de parler, il n'a pas même l'apparence de vivre. Un portrait ne sera *parlant*, aux yeux des connoisseurs, que lorsqu'il sera fait artistement, que lorsque l'expression l'animera d'un esprit de vie. L'expression est, dans tous les genres, la première partie de l'art, puisque c'est par elle seule que la toile ou le marbre respire.

PARTIE. (subst. fem.) Dans le dessin, on entend souvent par ce mot les différentes *parties* du corps humain. Quand on dit qu'il faut soigner les *parties*, on veut faire entendre qu'il faut bien étudier & tâcher de rendre avec précision les bras, les jambes, les extremités &c. Il ne suffit pas de donner une idée vraisemblable du tout ensemble, on doit encore rendre avec exactitude les différentes *parties*.

On se sert aussi du mot *parties* pour désigner les différentes divisions de l'art de peindre. Ces principales *parties* sont 1°. la composition, qui embrasse l'invention, la disposition, l'ordonnance, & qui comprend aussi l'agencement de chaque objet en particulier. 2°. le dessin qui, dans sa signification la plus stricte, ne comprend que ce qui concerne les formes, & qui, ainsi restreint, est encore d'une immense étendue & d'une extrême difficulté. 3°. Le clair-obscur qui donne le relief aux objets, qui les détache les uns des autres & qui oomprend tous les effets qu'operent dans la nature la lumière & sa privation. 4°. La couleur qui exprime l'apparence des objets; car ils ne

se montrent à nos yeux que colorés. 5°. L'expression par qui tout reçoit le mouvement qui lui convient. Ces *parties* sont essentielles à l'art de peindre. L'art ne peut exister sans la composition, puisqu'il ne peut opérer sans composer. Il ne peut exister sans le dessin, puisqu'il ne peut opérer que sur les formes. Il ne peut exister sans le clair-obscur, puisque les objets ne se distinguent à nos regards, que parce qu'ils se détachent les uns des autres. Il se réduiroit au camayeu s'il négligeoit la couleur qui rend seule l'apparence naturelle des objets. Il ne produiroit aucune imitation du vrai, s'il étoit privé de l'expression.

L'art ne peut donc exister dans sa plénitude que par la réunion de ces différentes *parties* : cependant aucun artiste ne peut les réunir toutes au plus haut degré de perfection : on peut donc encore demander lesquelles de ces *parties* doivent mériter la préférence.

Il semble que le sujet soumis à l'art de peindre étant les formes, c'est le talent de représenter ces formes qui en est la première partie : & que les formes étant fausses & à contre-sens si elles ne s'accordent pas avec le mouvement qu'elles doivent avoir dans l'action supposée, l'expression obtient le second rang. Cette opinion semble être adoptée par les meilleurs juges de l'art, puisqu'ils accordent une grande estime à des dessins au simple trait, quand les formes y sont purement & savament rendues, & que l'expression en est juste. On pourroit ajouter que si les formes ont le premier rang dans l'ordre naturel, l'expression obtient ce rang dans l'ordre de prééminence, puisqu'elle domine sur les formes elles mêmes, en reglant leurs mouvemens.

Mais les ouvrages où ne sont établies que les formes & l'expression ont un grand désavantage : rien ne s'y distingue nettement, aucun objet ne s'y détache d'un autre, aucun corps n'a de relief; on ne peut y démêler une figure qu'en suivant le trait dans toute son étendue : pour fixer la vue, pour lui épargner un travail difficile, il faut donc détailler les objets par les effets de la lumiere & de l'ombre; le clair-obscur sera donc la troisieme *partie* de l'art. Ainsi un ouvrage distingué par la beauté du dessin, par la vérité de l'expression & par une intelligence au moins suffisante du clair-obscur sera un ouvrage précieux. Telles étoient les belles frises du Polidore : telles sont des grisailles faites par de grands maîtres, de beaux dessins terminés, de belles estampes : toutes especes de peintures monochromes.

Un très grand talent dans une ou deux *parties*, même inférieures, de l'art, fait oublier la foiblesse de l'artiste dans les autres *parties*. Ainsi quoique nous ayons regardé comme les principales *parties* de l'art, le dessin, l'expression & le clair-obscur, Rembrandt est mis au rang des plus grands maîtres pour avoir excellé dans la couleur. La *partie* de la composition, en supposant une grande foiblesse dans toutes les autres, ne suffiroit pas à la gloire d'un artiste, comme un poëme mal écrit sur un bon plan ne fait pas la réputation d'un poëte. L'exécution semble n'être qu'une *partie* subalterne, & cependant elle procureroit au peintre plus de succès, comme de beaux vers faits sur un mauvais plan procurent des applaudissemens au poëte.

» Dans les ouvrages d'un même genre, comme par

» exemple de la peinture d'hiſtoire, dit M. Reynolds; » ouvrages qui ſont compoſés de différentes *parties*, » la perfection dans une *partie* inférieure, portée à » un très haut dégré, rendra un ouvrage très eſtimable, & dédommagera, en quelque ſorte, des qualités ſupérieures qui peuvent y manquer. C'eſt le » devoir du connoiſſeur de ſavoir diſtinguer chaque » *partie* de la peinture, & de l'eſtimer ſuivant qu'elle » le mérite. De cette manière, le Baſſan même ne lui » paroîtra pas indigne de ſon attention; car quoique » ce peintre manque abſolument d'expreſſion, (*) » de ſens, de grace, & d'élégance, on peut néanmoins le regarder comme eſtimable par le goût » admirable qui regne dans ſon coloris, & qui, dans » ſes meilleurs ouvrages, eſt peu inférieur à celui du » Titien.

» Puiſque j'ai nommé le Baſſan, je dois également » lui rendre la juſtice d'avouer que quoiqu'il n'ait pas » aſpiré à la dignité d'exprimer les caracteres & les » paſſions de l'homme, il y a cependant peu de peintres qui puiſſent lui être comparés par la fidélité & » la vérité avec leſquelles il a repréſenté toutes ſortes » d'animaux, & leur a donné ce que les peintres appellent propriété de caractére.

(*) Je crois qu'un artiſte qui manqueroit abſolument d'expreſſion, n'obtiendroit aucune eſtime. Le Baſſan manquoit abſolument, comme le dit M. Reynolds, de l'expreſſion des affections de l'ame, mais du moins ſes figures avoient l'expreſſion de la vie; leurs mouvemens étoient juſtes pour des perſonnages qu'aucune paſſion n'affectoit. Comme ordinairement l'art a pour ſujet des êtres vivans, il ne peut ſe paſſer de l'expreſſion de la vie, & c'eſt ce que je ſerois tenté d'appeller le premier dégré de l'expreſſion.

» Au Baſſan, nous pouvons joindre Paul Véroneſe » & le Tintoret, à cauſe de leur totale négligence » dans la *partie* eſſentielle de l'art, ſavoir, l'expreſſion » des paſſions. Cependant, malgré ces défauts con- » ſidérables, leurs ouvrages ſont eſtimés avec raiſon : » mais il faut ſe rapeller que ce n'eſt pas par ces » défauts qu'ils plaiſent, mais par leurs grandes beau- » tés dans d'autres parties, & en dépit même, pour » ainſi dire, de ces omiſſions. Ces beautés ſont fon- » dées, dans le rang qu'elles occupent, ſur des vé- » rités générales de la nature : Ces artiſtes ont bien » connu la vérité ; mais il n'ont pas ſu la dévoiler » toute entiere.

M. Reynolds ſemble avoir découvert la vraie ſource des ſuccès; c'eſt la vérité, ou du moins ſon apparence. L'artiſte qui excelle dans le deſſin rend la vérité des formes. Celui qui excelle dans le clair-obſcur, rappelle des effets vrais ou vraiſemblables, d'ombres & de lumières. S'il ſe diſtingue par l'expreſſion, il s'accorde avec la vérité des mouvemens de la nature. S'il eſt grand coloriſte, il étonne en imitant par des moyens difficiles la nature colorée. Mais s'il ne poſſede d'autre *partie* que la compoſition, il n'eſt pas vrai ; car il a beau diſpoſer habilement les objets qui trouvent place dans ſon ouvrage, il ne peut ſéduire un ſeul inſtant, s'il n'exprime aucune des vérités qui frappent ſans ceſſe nos ſens, celles de la forme, du mouvement, des effets de la lumiere & de ceux de la couleur.

Si l'exécution plaît, quoique toutes les autres *parties* ſoient médiocres & n'expriment énergiquement aucune vérité, c'eſt qu'elle montre beaucoup d'adreſſe, & qu'on ne voit pas ſans plaiſir opérer adroitement.

Peut-être l'énumération des *parties* qui entrent dans les arts qui tiennent au dessin, pourroit-elle conduire à établir quel est celui de ces arts qui doit obtenir la première place. Nous avons compté cinq *parties* dans l'art de la peinture, en y comprenant l'exécution. Deux de ces *parties* manquent à la sculpture; le clair-obscur & le coloris.

On pourroit donc accorder la prééminence à la peinture, s'il avoit jamais existé un peintre qui eût excellé dans les cinq *parties* principales qui constituent son art. Mais comme on est obligé d'accorder les premiers rangs à ceux qui réunissent dans la peinture quelques *parties* de leur art à un haut dégré, on ne voit pas qu'un sculpteur qui réuniroit dans la statuaire, au même dégré, le même nombre de *parties*, dût leur être inférieur. Cette observation, si elle est juste, établit l'égalité entre les deux arts. (*Article de M.* LÉVESQUE.)

PARTIES, *comment traitées par les artistes Grecs*. Le profil grec est le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne presque droite, ou marquée par une douce inflexion. Dans les figures du jeune âge, & surtout dans celles des femmes, cette ligne dessine le front avec le nez. Cette forme simple, & belle par la simplicité & par l'unité qui en résulte, se trouve bien plus rarement sous un ciel âpre que sous un climat doux; aussi la beauté y est-elle bien plus rare. Les formes droites, ou pour s'exprimer avec plus de précision, les formes qui approchent de la ligne droite, constituent le grand; ce sont elles qui produisent les contours coulans & délicats.

On peut être conduit à connoître ce qui constitue la beauté, en examinant ce qui constitue la laideur. La laideur du profil devient de plus en plus choquante, à mesure qu'il s'éloigne davantage de la ligne qu'ont observée les anciens ; plus l'inflexion du nez est forte, & plus le profil s'éloigne de la belle forme, & l'on chercheroit envain la beauté avec un mauvais profil. Il est donc prouvé qu'on se rapprochera d'autant plus du beau, qu'on sera plus près de la ligne tracée par les anciens.

Le caractère du front ne contribue pas foiblement à celui du beau. Les anciens écrivains, d'accord avec les anciens artistes, nous apprennent assez qu'ils donnoient la préférence aux fronts que nous appellons bas, & qu'ils mettoient le front élevé au rang des difformités. Si c'est dans la jeunesse qu'il faut chercher le caractère de la beauté parfaite, sans doute le principe des anciens étoit incontestable. Le front n'est pas ordinairement élevé dans la première fleur de l'âge ; il ne le devient que lorsqu'il se dégarnit de cheveux. Comme c'est le premier caractère de la dégradation du beau, ou même de la dégradation de la nature, il est assez prouvé que le beau se trouve dans le caractère opposé.

Pour que la forme du visage soit d'accord avec elle-même & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondissant, & faire ainsi le tour des tempes ; sans cela la face qui se termine par un ovale dans sa partie inférieure, décriroit des angles dans sa partie supérieure, & l'accord de ces deux parties entr'elles seroit détruit. Aussi le front arrondi, qui est le caractère des belles personnes,

se trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & surtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes; difformité dont nous nous ressouvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté. C'est un travers dont la postérité trouvera le témoignage dans les productions de nos arts.

On convient généralement que les grands yeux sont les plus beaux : mais ce qui fait la beauté des yeux dans les ouvrages de l'art, c'est moins leur grandeur, que la forme de leur enchassement. Aux têtes idéales antiques, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont, en général, dans la nature, & par conséquent l'os des sourcils a plus de saillie. C'est que, dans les grandes figures, placées à une certaine distance de la vue, les yeux auroient peu d'effet sans cet enfoncement. L'art, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne aux statues plus de vie & d'expression. Il est vrai que cette espèce de régle, pratiquée pour les grandes statues, fut observée de même pour les petites figures & pour les médailles, & qu'elle donne à tous les ouvrages de l'art, de quelque genre qu'ils soient, un caractère de grandeur.

Les yeux, sans s'écarter de cette forme déterminée, différent cependant dans les têtes de différentes divinités. La coupe de l'œil est grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon : Pallas, qui a de grands yeux, conserve l'air virginal par ses paupières baissées : Vénus a les yeux petits; il ne faut que voir la Vénus de Médicis, pour reconnoître que

que ce n'eſt pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté; & pour être bien convaincu de cette vérité, on n'a qu'à comparer les yeux de cette Vénus avec ceux qui leur reſſemblent dans la nature : on ſentira tout ce qu'ils ont de touchant. La paupière inférieure, légèrement tirée en haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La fineſſe des poils dont les ſourcils ſont formés eſt diſtinguée dans la ſtatuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux. Anacréon fait l'éloge des ſourcils arqués & qui ne ſont pas trop éloignés l'un de l'autre.

La levre inférieure eſt plus pleine que la ſupérieure, d'où naît cette inflexion qui donne au menton un arrondiſſement plus complet. Il eſt très rare qu'on voye les dents aux bouches riantes même des ſatyres. Une ſtatue d'Apollon, au palais Conti, eſt la ſeule qui ait cette expreſſion. Les levres ſont ordinairement cloſes aux figures humaines, & entr'ouvertes à celles des divinités.

Dans les figures idéales, les anciens n'ont point interrompu la forme arrondie du menton par ce creux ſi agréable aux modernes, & qu'ils nomment foſſette. C'eſt un agrément individuel qui n'entre pas dans l'idée générale de la beauté : on peut même dire que c'eſt un défaut, puiſqu'il interrompt l'arrondiſſement d'une forme qui tire ſa beauté de ſon unité. La foſſette doit être miſe au rang de ces petites formes qui ne trouvent place que dans les portraits, pour caractériſer une reſſemblance individuelle. On la trouve cependant à quelques antiques de divinités ; mais,

dans plusieurs, on peut soupçonner qu'elle est l'ouvrage d'un restaurateur moderne.

On en pourroit dire autant des fossettes qui se trouvent quelquefois aux joues. Quelque grace qu'elles puissent avoir, elles ont le défaut de détruire la plénitude & la rondeur de ces parties.

Les oreilles, si souvent négligées par les modernes, ont toujours été traitées avec le plus grand soin par les artistes de l'antiquité. Si, sur une tête gravée, l'oreille, au lieu d'être finie, est simplement indiquée, on peut soutenir que l'ouvrage est moderne. Les anciens avoient même l'attention d'imiter les formes individuelles de cette partie dans les portraits, au point qu'on peut quelquefois reconnoître dans une tête mutilée, à la forme seule de l'oreille, la personne qui étoit représentée : par exemple, une oreille dont l'ouverture intérieure excède la grandeur ordinaire, indique une tête de Marc-Aurele. *C'est* du moins une règle de connoissance qu'établit Winckelmann ; nous laisserons juger à d'autres si elle doit être regardée comme infaillible

La manière dont les anciens traitoient les cheveux, peut aider à distinguer leurs ouvrages de ceux des modernes. Cette manière différoit suivant la nature de la pierre. Sur les pierres les plus dures, les cheveux étoient courts, & comme s'ils eussent été peignés avec un peigne fin, parce que cette sorte de pierre étoit trop difficile à travailler pour qu'on pût en faire une chevelure bouclée & flottante. Mais dans les figures d'hommes exécutées en marbres, & qui datent du bon temps de l'art, les cheveux sont bouclés & flottans, à moins que ces têtes ne soient des portraits :

car l'artiste se conformoit alors à la nature du modèle. Aux têtes virginales des femmes, où les cheveux sont relevés & noués derrière la tête, toute la chevelure est traitée par ondes & formé des cavités considérables qui répandent de la variété & produisent des effets de clair-obscur. Ainsi sont traités les cheveux de toutes les Amazones.

Quoique dans les antiques, le temps ait rarement conservé les extrêmités, on sait que les artistes cherchoient à donner la plus grande beauté à ces parties importantes. Une main du jeune âge doit avoir un embonpoint modéré. De petits trous aux jointures des doigts produisent, par leur foible enfoncement, l'ombre la plus douce. Les doigts éprouvent une diminution insensible depuis l'origine jusqu'au bout, telle que la donnent les architectes aux colonnes d'une belle proportion. Les articulations ne sont point indiquées, & la dernière n'est pas, chez les anciens, recourbée en avant comme chez les modernes. Quoiqu'en général les sculpteurs étudiassent soigneusement cette partie, Polyclete avoit cependant acquis, par excellence, la réputation de faire de belles mains.

Dans les figures des jeunes hommes, l'emboiture & l'articulation des genoux sont foiblement indiquées : le genou unit la cuisse à la jambe par une éminence douce & unie, que n'interrompent pas des concavités & des convexités. Notre antiquaire regarde comme les plus beaux genoux qui nous restent de l'antiquité, ceux de l'Apollon saurochtonios de la Villa-Borghese, ceux de l'Apollon qui a un cygne à ses pieds de la Villa-Médicis, & ceux d'un Bacchus de la même vigne. Il remarque aussi qu'il est bien rare, dans la

nature & dans les ouvrages de l'art, de trouver de beaux genoux du jeune âge.

La poitrine des hommes est grande & élevée. La gorge des femmes n'a jamais trop d'ampleur. Dans les figures divines, elle a toujours la forme virginale, & les anciens faisoient consister la beauté de cette partie dans une élévation modérée : on sait même que les femmes employoient des moyens pour empêcher cette partie de prendre trop d'accroissement. Les mamelles des Nymphes & des Déesses ne sont jamais surmontées par un mamelon saillant; caractère qui ne convient qu'aux femmes qui ont allaité. C'est une faute que commettent les modernes, quand ils donnent ce caractère à des figures qu'ils doivent supposer vierges : le Dominiquin l'a donné à la figure de la Vérité. (*Article extrait de* WINCKELMANN.)

PASSAGES (subst. masc.) *Passages* & *nuances* ont des rapports assez prochains; mais les *nuances* sont les différens degrés d'intensité d'une couleur, & les *passages* signifient, en peinture, l'usage qu'on fait des nuances pour parvenir à l'harmonie & la vérité que présente la nature.

On dit d'une tête peinte avec finesse quant à la couleur, qu'il y a dans la carnation, dans la manière dont cette tête est peinte, des *passages* d'une finesse, d'une legereté extrême; des *passages* surprenans.

Les *passages* sont donc, comme je viens de le dire, des nuances dégradées ou des tons mêlés, rompus, qui donnent à la couleur générale & au clair-obscur une harmonie & une vérité dont on est frappé.

Ce que je dis aux articles *demi-teinte*, *accord* & *harmonie*, a les rapports les plus immédiats avec le sujet dont il est question ici.

La nature offre sans cesse au peintre des tons imperceptiblement dégradés & c'est ce qui fait la difficulté pour les artistes qui commencent à peindre, de distinguer & de saisir les *passages* fins du clair-obscur qui donnent le parfait relief aux objets, & les *passages* fins de la couleur, qui en font le charme.

La connoissance de ces procédés de la nature s'acquiert par l'observation & par l'étude des ouvrages des maîtres qui en ont été les mieux instruits. L'heureuse application qu'en fait l'Artiste dépend de l'habitude qu'il contracte de peindre d'après la nature, en méditant attentivement sur cette partie. Cette habitude particuliere conduit à *finir* & quelquefois même à trop *terminer*. Les Hollandois & l'école Lombarde offrent des artistes qui ont fait l'usage le plus savant de la finesse des *passages*. Rubens en a supérieurement connu l'art, mais il le laisse souvent trop appercevoir. On peut, à l'aide de ce défaut qui se fait sentir dans quelques-uns de ses ouvrages, étudier l'artifice des *passages*, parce qu'ils sont désignés d'une maniere plus sensible que dans les tableaux de plusieurs autres maîtres. Van-Dyck les cache plus finement; on a peine à les appercevoir dans Gerard Dow, & le peintre le plus parfait à cet égard feroit sans doute celui dans les ouvrages duquel les *passages* & les dégradations feroient aussi imperceptibles que dans la nature.

Les *passages* sont donc, en quelque sorte, les transitions de la couleur & l'on sait que les transitions sont d'autant plus parfaites qu'elles sont insensibles. Le plus

ſouvent dans les ouvrages d'eſprit; elles ſont trop viſibles; mais il eſt vrai que, lorſqu'elles ſont heureuſes, on leur pardonne ce défaut : c'eſt que, dans les Arts que j'ai en vue, l'imagination peut avoir une grande part à l'artifice des tranſitions, au lieu que dans les *paſſages* des tons & des couleurs, la nature ſeule impoſe des loix ſéveres. Auſſi les tranſitions ont-elles, dans les ouvrages d'eſprit, des différences plus marquées que les *paſſages* n'en ont dans la peinture; car il eſt, comme on le ſait, des tranſitions qui appartiennent au plan bien médité, des tranſitions ingénieuſes, qui tiennent à l'ordre des idées, enfin des tranſitions qui conſiſtent dans les tours & même qu'on établit par les différentes acceptions des mots.

On peut bien dire auſſi qu'il y a des *paſſages* qui tiennent à la compoſition & à la diſpoſition des objets d'un tableau; mais ce qu'on entend pour l'ordinaire & le plus généralement par le mot *paſſages en peinture*, eſt ſimplement la tranſition d'un ton à un autre & des lumieres aux ombres. Je ne me permets ces rapprochemens des parties des différens arts, que pour montrer, par les détails dans leſquels j'entre, combien on s'expoſe à en abuſer, lorſqu'on n'a pas aſſez de connoiſſance de leur théorie & de leur pratique.

(*Article de M.* WATELET.)

ADDITION au mot *paſſages* (*).

On ſe ſert de ce mot dans l'art; d'abord, dans un

(*) Nous remarquerons ici que, ſuivant les circonſtances, ce mot s'emploie au ſingulier & au pluriel dans tous les ſens.

ſens général, pour exprimer la tranſition d'un effet à l'autre dans différentes parties de l'art: ainſi, en parlant du deſſin, on doit dire le paſſage du muſcle deltoïde au biceps doit être très-ſenſible à raiſon de leur ſituation & de leurs formes différentes. Rubens a ſçu rendre merveilleuſement le *paſſage* de la douleur au plaiſir dans *l'expreſſion* de Marie de Médicis à l'inſtant où elle vient de mettre un fils au monde. On dit le *paſſage* de l'ombre au clair doit être inſenſible, ſurtout dans les objets circulaires.

En ſecond lieu, on ſe ſert du mot *paſſage* dans un ſens abſtrait, par rapport au coloris. L'admiration que les artiſtes donnent aux *paſſages* fins, légers, &c. dont parle M. Watelet dans l'article précédent, ne ſe rapporte qu'aux *paſſages* d'une teinte à une autre dans le même objet. Tachons de rendre cette définition ſenſible. Par exemple : la couleur des tempes eſt d'un violet fin dans les belles peaux : lorſqu'il eſt queſtion d'en joindre la teinte avec la couleur plus rouge des joues, & auſſi avec la différence que produit la naiſſance des cheveux, il faut pour réuſſir excellemment que cette variété de teintes ſoit ſenſible ſans être tranchée, & que l'artiſte paſſe de l'une à l'autre, ſans que le mélange leur faſſe rien perdre de leur fraîcheur, & de leur franchiſe. Le même mérite doit avoir lieu lorſqu'il eſt queſtion de lier la peau fine du col à celle du viſage qui eſt plus épaiſſe, & en général toutes les fois que deux couleurs différentes ſur la même chair ſe ſuivent immédiatement.

Il eſt encore une circonſtance où, dans la peinture, le mot *paſſage* eſt un terme propre; c'eſt à l'occaſion des demi-teintes données au ton qui ſe trouve entre

le clair & l'ombre. Si ces teintes n'ont éprouvé aucune altération par le maniment du pinceau & la fonte nécessaire à l'effet, si enfin elles ont conservé toute leur fraîcheur, alors ce sont de beaux *passages*. Mais cette maniere de s'exprimer est toujours relative au coloris, & jamais à la justesse du ton. Car si cela s'entendoit du clair-obscur, cette expression seroit aussi d'usage pour le dessin, cependant on ne dit point d'un dessin dont l'effet est bon : voilà de beaux *passages*, des *passages* fins &c.

Telles sont les véritables acceptions du mot *passage* dans l'art de peindre ; c'est ainsi qu'il est employé par les gens qui connoissent son langage : car dans les autres parties de cet art, le sens de ce mot est commun avec l'emploi qu'on en fait pour tous les beaux arts : eloquence, sculpture, poësie &c. Boileau n'a t-il pas dit, art poëtique ?

Passez du grave au doux, du plaisant au sévère.

Quant à l'estime qu'on doit faire des *passages* vrais, elle a sa source non-seulement dans leur *franchise*, & dans leur fraîcheur; mais encore dans leur rareté. Car ailleurs que dans Vandick, le Titien, & quelques autres artistes Veniticns, il seroit difficile de rencontrer des *passages* d'une grande excellence. Ceux de Rubens, de Rembrandt sont à la vérité frais, & bien differenciés ; mais trop tranchés ; ceux du Guide, de l'Albane, & même du Correge (si on en excepte le beau Tableau de Parme) quoique très fins dans leurs passages, perdent par leur fonte, les différences des teintes de la peau. (*article de M. Robin.*)

PASSIONS (subst. fem. plur.) On désigne par ce

mot toutes les affections de l'ame, toutes ses modifications; même la tranquillité : car le mot grec *pathos*, d'où il tire son origine, ne signifie pas seulement les agitations de l'ame, mais toutes les modifications dont elle se rend compte à elle-même; si elle ne s'en rend pas compte, elle est alors dans l'apathie. Ainsi le mot *passion* est synonyme de sentiment, de sensation, & l'ame ne cesse d'être passionnée que lorsqu'elle cesse de sentir. C'est donc faute d'avoir connu le sens propre & originel du mot *passions*, qu'on a critiqué le Brun d'avoir mis au nombre des *passions* la *tranquillité*. L'ame tranquille est dans un état de *passion*, lorsqu'elle a la conscience de sa tranquillité.

Le Brun, célèbre entre les peintres de l'école françoise, a composé relativement à son art un traité des *passions*, & s'est attaché à décrire les différens effets qu'elles produisent sur les parties extérieures. Cet ouvrage est élémentaire, & sa brieveté nous permet de le reproduire ici.

Discours de M. le BRUN *sur le caractère des passions.*

L'Expression est une naïve & naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter. Elle est nécessaire, elle entre dans toutes les parties de la peinture, & un tableau ne sauroit être parfait sans l'expression. C'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que des figures semblent avoir du mouvement, & que tout ce qui est feint paroit être vrai.

Elle est aussi bien dans la couleur que dans le des-

faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images viennent par les deux yeux, où les deux impressions qui viennent d'un seul objet par les deux organes des autres sens, se puissent assembler en une, avant qu'elle parvienne à l'ame, afin qu'elle ne lui représente pas deux objets au lieu d'un. D'autres disent que c'est au cœur, parce que c'est en cette partie qu'on ressent les passions ; & pour moi, c'est mon opinion que l'ame reçoit les impressions des passions dans le cerveau ; & qu'elle en ressent les effets au cœur. Les mouvemens extérieurs que j'ai remarqués me confirment beaucoup dans cette opinion.

Les anciens philosophes ayant donné deux appétits à la partie sensitive de l'ame, ont logé dans l'appétit concupiscible les passions simples, & dans l'appétit irascible, les plus farouches, & celles qui sont composées : car ils veulent que l'amour, la haine, le desir, la joie, la tristesse soient renfermés *dans le* premier, & que la crainte, la hardiesse, l'espérance, le désespoir, la colère & la peur résident dans l'autre. D'autres ajoutent l'admiration qu'ils mettent la première, ensuite l'amour, la haine, le desir, la joie, la tristesse ; & de celles-ci sont dérivées les autres qui sont composées, comme la crainte, la hardiesse, l'espérance. Il ne sera donc pas hors de propos de dire quelque chose de la nature de ces deux *passions* pour les mieux connoître avant que de parler de leurs mouvemens extérieurs. Nous commencerons par l'admiration.

L'admiration est une surprise qui fait que l'ame considère avec attention les objets qui lui semblent rares & extraordinaires ; cette surprise a tant de pou-

voir, qu'elle pouſſe quelquefois les eſprits vers le lieu où eſt l'impreſſion de l'objet, & fait qu'elle eſt tellement occupée à conſidérer cette impreſſion, qu'il ne reſte plus d'eſprits qui paſſent dans les muſcles, ce qui fait que le corps devient immobile comme une ſtatue, & cet excès d'admiration cauſe l'étonnement, & l'étonnement peut arriver avant que nous connoiſſions ſi l'objet eſt convenable ou s'il ne l'eſt pas. Il ſemble donc que l'admiration ſoit jointe à l'eſtime ou au mépris ſuivant la grandeur de l'objet ou la petiteſſe. De l'eſtime vient la vénération, & du ſimple mépris le dédain. Mais lorſqu'une choſe nous eſt repréſentée comme bonne à notre égard, elle nous fait avoir pour elle de l'amour ; & lorſqu'elle nous eſt repréſentée comme mauvaiſe ou nuiſible, elle excite en nous la haine.

L'amour eſt donc une émotion de l'ame cauſée par des mouvemens qui l'invitent à ſe joindre de volonté aux objets qui lui paroiſſent convenables.

La haine eſt une émotion cauſée par le mépris qui incite l'ame à vouloir être ſéparée des objets qui ſe préſentent à elle comme nuiſibles.

Le déſir eſt une agitation de l'ame cauſée par les eſprits qui la diſpoſent à vouloir des choſes qu'elle ſe repréſente lui être convenables. Ainſi on ne deſire pas ſeulement la préſence du bien abſent, mais auſſi la conſervation du bien préſent.

La joie eſt une agréable émotion de l'ame en laquelle conſiſte la jouiſſance qu'elle a du bien que les impreſſions du cerveau lui repréſentent comme ſien.

La triſteſſe eſt une langueur déſagréable en laquelle conſiſte l'incommodité que l'ame reçoit du mal,

ties du corps qui servent à exprimer les passions au-dehors.

Comme nous avons dit que l'ame est jointe à toutes les parties du corps, on peut dire aussi que toutes les parties du corps peuvent servir à exprimer les *passions* de l'ame : car la peur peut s'exprimer par un homme qui court & qui s'enfuit; la colère, par un homme qui ferme les poings & qui semble frapper quelqu'*un*.

Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie où l'ame exerce plus immédiatement ses fonctions, & que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire aussi que le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent. Nous ajouterons encore que le sourcil est la partie de tout le visage où les *passions* se font mieux reconnoître, quoique plusieurs ayent pensé qu'elles se peignoient surtout dans les yeux. Il est vrai que la prunelle, par son feu & son mouvement, fait bien voir l'agitation de l'ame; mais elle ne fait pas connoître de quelle nature est cette agitation. La bouche & le nez ont beaucoup de part à l'expression; mais pour l'ordinaire ces parties ne servent qu'à suivre les mouvemens du cœur, comme nous le marquerons dans la suite de cet entretien.

Et comme il a été dit que l'ame a deux appétits dans la partie sensitive, & que, de ces deux appetits, naissent toutes les passions, il y a aussi deux mouvemens dans les sourcils qui expriment tous les mouvemens des passions. Ces deux mouvemens que j'ai remarqués ont un parfait rapport à ces deux appetits; car celui par lequel les sourcils s'elevent exprime toutes les *passions* les plus farouches & les plus cruelles. Mais je vous

vous dirai encore qu'il y a quelque chose de plus particulier dans ces mouvemens, & qu'à proportion que les *passions* changent de nature, le mouvement du sourcil change de forme. Pour exprimer une *passion* simple, le mouvement est simple, & si elle est composée, le mouvement est composé. Si la *passion* est douce, le mouvement est doux, & si elle est aigre, le mouvement est violent.

Mais il faut remarquer qu'il y a deux sortes d'élévation du sourcil. Il y en a une où le sourcil s'éleve par son milieu, & cette élévation exprime des mouvemens agréables. On doit observer que lorsque le sourcil s'éleve par son milieu, la bouche s'éleve par les cotés, au lieu que dans la tristesse, elle s'éleve par le milieu.

Mais lorsque le sourcil s'abbaisse par le milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle, & alors la bouche fait une effet contraire, car elle s'abaisse par les cotés.

Dans le *ris*, toutes les parties se suivent; car les sourcils qui s'abbaissent vers le milieu du front, font que le nés, la bouche & les yeux suivent le même mouvement.

Dans le *pleurer*, les mouvemens seront composés & contraires; car le sourcil s'abbaissera du coté du nés & des yeux, & la bouche s'élévera de ce coté-là. Il y a encore une observation à faire; c'est que si le cœur est abbatu, toutes les parties du visage le sont aussi.

Mais au contraire, si le cœur ressent quelque *passion* qui l'échauffe & le roidisse, toutes les parties du visage tiennent de ce mouvement; & particulierement la

bouche; ce qui prouve ce que j'ai déja dit, que c'eſt la partie qui, de tout le viſage, marque plus particuliérement le mouvement du cœur : car il eſt à obſerver que lorſqu'il ſe plaint, la bouche s'abbaiſſe par les côtés; que quand il eſt content, les coins de la bouche s'élevent en haut; & que s'il a de l'averſion, la bouche ſe pouſſe en avant & s'éleve par le milieu.

Chapitre I. *Admiration ſimple.* Cette *paſſion* ne cauſant que peu d'agitation, n'altere auſſi que très peu les parties du viſage; cependant le ſourcil s'éleve, l'œil s'ouvre un peu plus qu'à l'ordinaire, la prunelle placée également entre les paupieres, paroit fixée vers l'objet; la bouche s'entrouve & ne forme pas de changement marqué dans les joues.

Chapitre II. *Admiration avec étonnement.* Les mouvemens qui accompagnent cette *paſſion* ne ſont preſque différens de ceux de l'admiration ſimple qu'en ce qu'ils ſont plus vifs & plus marqués: les ſourcils ſont plus élevés, les yeux plus ouverts, la prunelle plus élevée au-deſſus de la paupiere inférieure eſt plus fixe, la bouche eſt plus ouverte, & toutes les parties ſont dans une tenſion beaucoup plus ſenſible.

Chapitre III. *La tranquillité.* Comme nous avons dit que l'admiration eſt la premiere & la plus tempérée de toutes les *paſſions*, & celle où le cœur ſent le moins d'agitation, le viſage reçoit auſſi fort peu de changement en toutes ſes parties, & s'il y en a, il n'eſt que dans l'élevation du ſourcil; mais il aura les deux côtés égaux. L'œil ſera un peu plus ou.

vert qu'à l'ordinaire, & les prunelles situées également entre les deux paupieres, & sans mouvement, seront attachées sur l'objet qui aura causé l'admiration. La bouche sera entrouverte, mais elle paroitra sans altération ainsi que les autres parties du visage. Cette *passion* ne produit qu'une suspension de mouvement, un état de tranquillité, pour donner le temps à l'ame de déliberer sur cequ'elle doit faire & pour considérer avec attention l'objet qui se présente à elle : car s'il est rare & extraordinaire, du premier & simple mouvement d'admiration s'engendre l'estime.

CHAPITRE IV. *L'attention & l'estime.* Les effets de *l'attention* sont de faire baisser & approcher les sourcils du côté du nés, tourner les prunelles vers l'objet qui la cause, ouvrir la bouche, surtout dans sa partie supérieure, baisser un peu la tête, & la rendre fixe, sans aucune autre altération remarquable.

L'estime ne peut se répresenter que par l'attention & par le mouvement des parties du visage qui semblent être attachées sur l'objet qui cause cette attention : car alors les sourcils paroîtront avancés sur les yeux & pressés du côté du nés, l'autre partie étant un peu élevée ; l'œil sera fort ouvert, & la prunelle élevée. Les muscles & les veines du front paroîtront un peu gonflés, ainsi que les veines qui sont autour des yeux. Les narines seront tirées en bas, & les joues médiocrement enfoncées à l'endroit des machoires. La bouche sera un peu entrouverte, & les coins inclinés se retireront en arriere.

CHAPITRE V. *La Vénération.* Mais si de l'estime

s'engendre la vénération, les fourcils feront baiffés en la même fituation que nous venons de dire, & le vifage fera lui-même incliné; mais les prunelles paroîtront plus élevées fous les fourcils. La bouche fera entr'ouverte, & les coins retirés, mais un peu plus tirés en bas que dans la précédente affection. Cet abbaiffement des fourcils & de la bouche marque la foumiffion & le refpect que l'ame éprouve pour l'objet qu'elle croit au-deffus d'elle. La prunelle élevée femble marquer que l'ame s'éleve vers l'objet qu'elle confidère & qu'elle reconnoît digne de vénération.

Si la vénération eft caufée par un objet pour lequel on doive avoir de la foi, alors toutes les parties du vifage feront abbaiffées plus profondément que dans la première affection; les yeux & la bouche feront fermés, montrant par cette action que les fens extérieurs n'y ont aucune part.

Chapitre VI. *Le raviffement.* Si l'admiration eft caufée par quelqu'objet qui foit au-deffus de la connoiffance de l'ame, comme peut être la confidération de la puiffance de Dieu & de fa grandeur, alors les mouvemens d'admiration & de vénération formeront le raviffement qui fera produit par le même objet que la vénération, mais confidéré différemment. Auffi les mouvemens ne font pas les mêmes. La tête fe panche du côté gauche; les fourcils & la prunelle s'élèvent directement. La bouche s'entr'ouvre, & les deux côtés font auffi un peu élevés : le refte des parties demeure dans fon état naturel. La tête penchée femble marquer l'abbaiffement d'une ame qui s'humilie. Si, au contraire, l'objet qui a caufé d'abord notre

admiration, n'a rien en lui-même qui mérite notre estime, alors ce défaut d'estime causera le mépris.

Chapitre VII. *Le mépris.* Les mouvemens du mépris sont très-vifs & très-marqués. Il s'exprime par le front ridé, le sourcil froncé & abbaissé du côté du nés, & fort élevé du côté opposé. L'œil est fort ouvert, la prunelle est au milieu; les narines élevées se retirent du côté des yeux, la bouche se ferme, les extrêmités s'abbaissent, & la lèvre de dessous excède celle de dessus. Quand la haine est causée par le mépris, elle en partage le caractère.

Chapitre VIII. *L'horreur.* L'objet méprisé cause quelquefois de l'horreur : alors le sourcil se fronce & s'abbaisse beaucoup plus; la prunelle, située au bas de l'œil, est à moitié couverte par la paupière inférieure. La bouche s'entr'ouvre; mais elle est plus serrée par le milieu que par les extrêmités qui, étant retirées en arrière, forment des plis aux joues. La couleur du visage est pâle, les lèvres & les yeux un peu livides. Les muscles & les veines sont marqués, & cette affection a de la ressemblance avec la frayeur.

Chapitre IX. *La frayeur.* La violence de cette passion altère toutes les parties. Le sourcil s'éléve par le milieu, ses muscles sont marqués, enflés, pressés l'un contre l'autre, & baissés vers le nés qui se retire en haut, aussi bien que les narines. Les yeux sont fort ouverts, la paupière supérieure cachée sous le sourcil, le blanc de l'œil environné de rouge; la prunelle égarée se place vers la partie inférieure de l'œil;

le dessous de la paupière s'enfle & devient livide; les muscles du nés & des joues s'enflent aussi & se terminent en pointe du côté des narines. La bouche est fort ouverte, & ses coins fort apparens; les muscles & les veines du col sont tendus, les cheveux hérissés, la couleur du visage, surtout celle du bout du nés, des lévres, des oreilles & du tour des yeux pâle & livide. En un mot, tout annonce le saisissement du cœur par le sang qui se retire vers lui, ce qui l'oblige, dans le besoin de respirer, de faire un effort. Aussi la bouche s'entr'ouvre-t-elle avec un mouvement convulsif, & quand l'air de la respiration passe par l'organe de la voix, il forme un son qui n'est point articulé.

Chapitre X. *L'amour simple.* Les mouvemens de cette passion, quand elle est simple, sont fort doux & fort simples eux-mêmes. Le front est uni, les sourcils un peu élevés du côté que se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause de l'amour. Les yeux peuvent être médiocrement ouverts, le blanc de l'œil fort vif & éclatant, la prunelle doucement tournée du côté où est l'objet : elle paroîtra un peu étincellante & élevée. Le nés ne reçoit aucun changement, non plus que toutes les parties du visage qui étant seulement remplies d'esprits qui l'échauffent & l'animent, rendent la couleur plus vive & plus vermeille, particulièrement à l'endroit des joues & des lèvres. La bouche doit être un peu entr'ouverte, & les coins un peu élevés. Les lèvres paroissent humides; & cette humidité peut être produite par les vapeurs qui s'élèvent du cœur.

Chapitre XI. *Le desir & l'espérance.* Le desi rend les sourcils pressés & avancés sur les yeux qui sont plus ouverts qu'à l'ordinaire; la prunelle enflammée se place au milieu de l'œil; les narines s'élèvent & se serrent du côté des yeux; la bouche s'entr'ouvre, & les esprits qui sont en mouvement donnent une couleur vive & ardente.

Les mouvemens de l'espérance sont moins extérieurs qu'intérieurs. Cette passion tient toutes les parties du corps suspendues entre la crainte & l'assurance, de sorte que si une partie du sourcil marque de la crainte, l'autre partie marque de la sûreté. Ainsi toutes les parties du corps & du visage sont partagées & entremêlées du mouvement de ces deux *passions*.

Chapitre XII. *La crainte.* S'il n'y a point d'espérance d'obtenir ce qu'on desire, alors la crainte ou le désespoir prend la place de l'espérance. Le mouvement de la crainte s'exprime par le sourcil un peu élevé du côté du nés. La prunelle, étincellante & dans un mouvement inquiet, est située dans le milieu de l'œil; la bouche, plus ouverte par les côtés que par le milieu, se retire en arrière, & la lèvre inférieure est plus retirée que l'autre : la rougeur est plus grande que dans l'amour & le desir; mais elle n'est pas si belle, car elle tient de la couleur livide. Les lèvres sont de même, & l'on y observe aussi plus de sécheresse, quand la passion de l'amour change la crainte en jalousie.

Chapitre XIII. *La jalousie.* Elle s'exprime par le

front ridé, le sourcil abbattu & froncé, l'œil étincellant & la prunelle cachée sous les sourcils, & tournée du côté de l'objet qui cause la passion, le regardant de travers, & d'un côté opposé à la situation du visage. La prunelle doit paroître sans arrêt & pleine de feu, aussi bien que le blanc de l'œil & les paupières. Les narines sont pâles, ouvertes, plus marquées qu'à l'ordinaire, & retirées en arrière, ce qui cause des plis aux joues. La bouche peut être fermée & faire connoître que les dents sont serrées. La lèvre de dessus excède celle de dessous, & les coins de la bouche doivent être retirés en arrière & fort abbaissés. Les muscles des machoires paroissent enfoncés. Il y a une partie du visage dont la couleur doit être enflammée & l'autre jaunâtre. Les lèvres sont pâles & livides.

Chapitre XIV. *La haine.* De la jalousie s'engendre la haine, & comme la haine & la jalousie ont un grand rapport entr'elles, & que leurs mouvemens extérieurs sont presque les mêmes, nous n'avons rien à remarquer en cette *passion* qui n'ait été observé dans la précédente.

Chapitre XV. *La tristesse* est une langueur désagréable, où l'ame reçoit des incommodités du mal ou du défaut que les impressions du cerveau lui représentent. Cette *passion* se figure aussi par des mouvemens qui semblent marquer l'inquiétude du cerveau & l'abbattement du cœur; car les côtés des sourcils sont plus élevés vers le milieu du front que du côté des joues. Celui qui est agité de cette *passion*, a le

prunelles troublées, le blanc de l'œil jaune, les paupières abbattues, & un peu enflées, le tour des yeux livide, les narines tirant en bas, la bouche entr'ouverte, & les coins abbaissés. La tête paroît nonchalamment penchée sur une des épaules; toute la couleur du visage est plombée, & les lèvres pâles & sans couleur. L'abbattement étant produit par la tristesse, occasionne les mêmes effets.

Chapitre XVI. *Douleur corporelle simple.* Cette *passion* produit à proportion les mêmes mouvemens que la précédente, mais moins aigus. Les sourcils s'approchent & s'élèvent moins; la prunelle paroît fixée vers un objet : les narines s'élèvent, mais le pli des joues est moins sensible. Les lèvres s'élèvent vers le milieu, & la bouche est à demi ouverte.

Chapitre XVII. *Douleur aiguë.* La douleur aiguë fait approcher les sourcils l'un de l'autre, & les élève vers le milieu. La prunelle se cache sous le sourcil; les narines s'élèvent & marquent un pli aux joues; la bouche s'entr'ouvre & se retire; toutes les parties du visage sont agitées en proportion de la violence de la douleur.

Chapitre XVIII. *Extrême douleur corporelle.* Si la tristesse est causée par quelque douleur corporelle, & que cette douleur soit aiguë, tous les mouvemens du visage en témoigneront la violence. Les sourcils seront encore plus élevés que dans la précédente *passion*, & s'approchèront encore plus l'un de l'autre. La prunelle sera cachée sous le sourcil, les narines s'éle-

veront auſſi de ce côté-là, & marqueront un pli aux joues. La bouche ſera plus ouverte que dans la précédente *paſſion*, & plus retirée en arrière; ſes coins approcheront de la figure quarrée. Toutes les parties du viſage paroîtront plus ou moins marquées, plus ou moins agitées, ſelon que la douleur ſera plus ou moins violente.

Chapitre XIX. *La joie.* Si au lieu de toutes les *paſſions* dont nous venons de parler, la joie s'empare de l'ame, on remarque alors très-peu d'altération dans le viſage de ceux qui en reſſentent les douceurs. Le front eſt ſerein, les ſourcils ſans mouvement & élevés par le milieu; l'œil eſt médiocrement ouvert & riant, la prunelle vive & brillante, les narines tant ſoit peu ouvertes, les coins de la bouche modérément élevés, le teint vif, les joues & le lèvres vermeilles.

Chapitre XX. *Le ris.* De la joie mêlée de ſurpriſe, naît le ris. Ce mouvement s'exprime par les ſourcils élevés vers le milieu de l'œil & abaiſſés du côté du nez. Les yeux preſque fermés paroiſſent quelquefois mouillés de larmes qui ne changent rien au viſage. La bouche entr'ouverte laiſſe voir toutes les dents. Les extrémités de la bouche retirées en arrière font faire un pli aux joues qui paroiſſent enflées; les narines s'ouvrent, & le viſage devient rouge.

Chapitre XXI. *Le pleurer.* Les changemens que cauſe le pleurer ſont très marqués. Le ſourcil s'abaiſſe ſur le milieu du front; les yeux ſont preſque fermés, mouillés, & abaiſſés du côté des joues. Les narines

font enflées, les muſcles & les veines du front forts apparens. La bouche fermée occaſionne, par l'abaiſſement de ſes côtés, des plis aux joues; la levre inférieure renverſée preſſe celle de devant : tout le viſage ſe ride, ſe fronce & devient rouge, ſurtout à l'endroit des ſourcils, des yeux, du nez & des joues.

CHAPITRE XXII. *La colère.* Lorſqu'elle s'empare de l'ame, celui qui reſſent cette paſſion a les yeux rouges & enflammés, la prunelle égarée & étincellante, les ſourcils tantôt abattus, tantôt élevés également; le front paroît très ridé; on remarque des plis entre les yeux; les narines s'ouvrent & s'élargiſſent; les levres ſe preſſent l'une contre l'autre, l'inférieure ſurmonte celle de deſſus, laiſſe les coins de la bouche un peu entr'ouverts & forme un ris cruel & dédaigneux.

CHAPITRE XXIII. *L'extrême déſeſpoir.* Comme cette *paſſion* eſt extrême, ſes mouvemens le ſont auſſi. Le front ſe ride du haut en bas; les ſourcils s'abaiſſent ſur les yeux & ſe preſſent du côté du nez; l'œil eſt en feu & plein de ſang; la prunelle égarée, & cachée ſous le ſourcil, eſt étincellante & ſans arrêt, les paupières ſont enflées & livides, les narines groſſes, ouvertes & élevées; le bout du nez abaiſſé; les muſcles, tendons, veines enflés & tendus, le haut des joues gros, marqué & ſerré à l'endroit de la machoire. La bouche retirée en arrière eſt plus ouverte par les côtés que par le milieu. La levre inférieure eſt groſſe & renverſée. L'homme déſeſpéré grince des dents, écume, ſe mord : ſes levres ſont livides, comme tout

le reste de son visage ; il a les cheveux droits & hérissés.

La *rage* a des mouvemens semblables à ceux du désespoir, mais ils semblent encore plus violens ; car le visage devient presque tout noir & couvert d'une sueur froide : les cheveux se hérissent, les yeux s'égarent, & sont dans un mouvement contraire l'un à l'autre. La prunelle se tire tantôt du côté du nez, & tantôt se retire à l'angle de l'œil du côté des oreilles : toutes les parties du visage sont extrêmement marquées & gonflées.

Chapitre XXIV. *La compassion.* L'attention vive aux malheur d'autrui, qu'on nomme compassion, fait abaisser les sourcils vers le milieu du front ; la prunelle est fixe du côté de l'objet. Les narines un peu élevées du côté du nez font plisser les joues. La bouche s'ouvre ; la levre supérieure s'éleve & s'avance. Tous les muscles & toutes les parties du visage s'inclinent & se tournent vers l'objet qui cause cette *passion*.

Voila une partie des mouvemens extérieurs que l'on remarque sur le visage : mais, comme nous avons dit au commencement de ce discours, que les autres parties du corps peuvent servir à l'expression, il est bon d'en dire quelque chose.

Si l'*admiration* n'apporte pas un grand changement dans les traits du visage, elle produit aussi très peu d'agitation dans les autres parties du corps, & le premier mouvement peut se représenter par une personne droite, ayant les deux mains ouvertes, les bras approchant un peu du corps, les pieds l'un contre l'autre & dans une même position.

Mais dans l'*estime*, le corps sera un peu courbé, les épaules tant soit peu élevées, les bras ployés & gênant le corps, les mains ouvertes & s'approchant l'une contre l'autre, & les genoux pliés.

Dans la *vénération*, le corps sera encore plus courbé que dans l'estime; les bras & les mains seront presque joints, les genoux iront en terre, & toutes les parties du corps marqueront un profond respect.

Mais en l'action qui marque la *foi*, le corps peut être tout à fait incliné, les bras ployés & joignant le corps, les mains croisées l'une sur l'autre, & toute l'action marquant une profonde humilité.

Le *ravissement* ou *exstase* peut faire paroître le corps renversé en arrière, les bras élevés, les mains ouvertes, & toute l'action marquant un transport de joie.

Dans le *mépris* & l'*aversion*, le corps peut se retirer en arrière, les bras seront dans l'action de repousser l'objet pour lequel on a de l'aversion; ils peuvent aussi se retirer en arrière: les pieds & les mains feront la même chose.

Mais dans l'*horreur*, les mouvemens doivent être bien plus violens que dans l'aversion; car le corps paroîtra fort retiré de l'objet qui cause de l'horreur; les mains seront ouvertes & les doigts écartés, les bras fort serrés contre le corps & les jambes dans l'action de courir.

La *frayeur* a bien quelque chose de ces mouvemens; mais ils paroîtront plus grands & plus étendus; car les bras se roidiront en avant, les jambes seront dans l'action de fuir de toutes leurs forces, & toutes les parties du corps paroîtront dans le désordre.

Toutes les autres *passions* peuvent, suivant leur

nature, imprimer des actions au corps ; mais il y en a dont ces actions ne sont presque pas sensibles, comme l'*amour*, l'*espérance* & la *joie* ; car ces passions ne produisent pas de grands mouvemens.

La *tristesse* ne produit qu'un abbattement de cœur, & cet abbattement se remarque en toutes les parties du corps & du visage.

La *crainte* peut avoir quelques mouvements pareils à la frayeur. Quand elle n'est causée que par l'appréhension de perdre quelque chose, ou qu'il n'arrive quelque mal, cette *passion* peut occasionner au corps des mouvemens qui seront marqués par les épaules pressées, les bras serrés contre le corps, les mains de même, les autres parties ramassées ensemble & ployées, comme pour exprimer un tremblement.

Le *desir* peut se marquer par les bras étendus vers l'objet que l'on desire, tout le corps peut s'incliner de ce côté-là, & toutes les parties paroîtront dans un mouvement incertain & inquiet.

Mais en la *colere*, tous les mouvemens sont grands & fort violens, toutes les parties sont agitées ; les muscles doivent être fort apparens, plus gros & plus enflés qu'à l'ordinaire, les veines tendues & les nerfs de même.

Dans le *désespoir*, toutes les parties du corps sont presque en même état que dans la colere ; mais elles doivent paroître plus désordonnées : car on peut représenter un homme qui s'arrache les cheveux, se mord les bras, se déchire tout le corps, court & se précipite.

Il y auroit encore d'autres choses à remarquer, si l'on vouloit exprimer toutes les passions en détail, &

donner une idée de toutes les circonſtances qui peuvent les accompagner.

JUGEMENT de WINCKELMANN ſur le caractère des paſsions de LE BRUN.

« L'expreſſion égarée a été réduite en théorie, dit » Winckelmann, dans le traité des *paſſions* de Charles » Le Brun, ouvrage qu'on met entre les mains des » jeunes gens qui ſe deſtinent à l'art ; non ſeulement » les deſſins qui accompagnent ce traité donnent aux » phyſionomies le dernier degré des affections de » l'ame, mais encore il y a des têtes où les *paſſions* » ſont pouſſés juſqu'à la rage. On croit enſeigner l'ex- » preſſion de la même manière que Diogene enſei- » gnoit à vivre : je fais, diſoit ce cynique, comme » les muſiciens qui donnent le ton haut pour indi- » quer le ton vrai. Mais l'ardente jeuneſſe a plus de » penchant à ſaiſir l'extrême que le milieu ; il lui ſera » difficile, en ſuivant cette méthode, d'attraper le ton » véritable . . . . le jeune diſſinateur goute auſſi peu » les préceptes du calme & du repos, que la jeuneſſe » en général goute ceux de la ſageſſe & de la vertu ».

A cette critique ſévere, adoptée ou peut-être inſpirée par Mengs, on peut répondre que Le Brun voulant démontrer le caractere des *paſſions*, devoit les faire connoître dans leur état le plus doux & dans leurs derniers excès. Il auroit dû ſeulement obſerver dans ſon diſcours, pour ne pas égarer les jeunes artiſtes, que ces excès devoient être fort rarement l'objet de l'imitation de l'art; qu'il falloit tout au plus en faire uſage dans la repréſentation des perſon-

nages les plus vils, qui se livrent sans frein à tous les mouvemens de la nature, tels que des esclaves, des bourreaux, des gens de la lie du peuple. Mais ce que le Brun n'a point écrit dans son discours, il l'a écrit dans ses ouvrages de l'art, & c'est là qu'il faut chercher l'esprit de sa doctrine. On ne verra pas qu'il y ait donné le degré extrême des *passions* à ses figures principales; il le réservoit, quand il jugeoit nécessaire de l'employer, aux personnages qu'il livroit à la haine & aux mépris des spectateurs. Il ne craignoit pas d'altérer leur beauté par des *passions* convulsives, parce qu'il vouloit les rendre odieux ou méprisables.

EXTRAIT du traité de peinture de M. DANDRÉ BARDON, sur les passions.

Tout ce qui cause à l'ame quelque *passion* communique au visage une forme caractéristique. Cette forme est relative à l'altération des muscles qui se renflent & se rétrécissent, s'irritent ou se relâchent, suivant la quantité d'esprits animaux qu'ils reçoivent. Les différentes *passions* peuvent se rapporter à quatre principales : *passions tranquilles ; passions agréables ; passions tristes & douloureuses ; passions violentes & terribles.*

Dans les premières, qui sont formées par de douces impressions, les parties du visage restent dans leur assiette naturelle & ne souffrent aucune altération : tout doit annoncer la paix dont l'ame jouit.

Dans les *passions agréables*, toutes les parties du visage

âge s'élevent, se portent vers le cerveau, siége de l'imagination qui est delicieusement affecté.

Dans les *passions tristes*, la langueur met tous les muscles de la face dans une inaction qui en émousse l'esprit & la vivacité. Si la douleur s'y mêle, c'est par le tourment des fourcils qu'elle s'énonce.

Enfin les *passions violentes & terribles* tyrannisent le corps & l'esprit, inclinent les parties du masque, & les affaissent du côté du cœur navré de déplaisir.

Avant que d'exposer le détail des formes convenables à ces quatre situations, dévoilons une remarque qui renferme un des plus grands principes de l'expression. C'est dans les yeux, & particulièrement dans les divers mouvemens des fourcils, que les *passions* se caractérisent, & qu'elles paroissent d'une manière plus sensible.

Le mouvement qui éleve le fourcil sans violence exprime les *passions* les plus douces; celui qui l'incline forcément, représente les plus féroces.

On distingue deux sortes d'élévations du fourcil. S'éléve-t-il par son milieu? Il marque les sentimens agréables. Eléve-t-il sa pointe vers le front? Il désigne la tristesse & la douleur. Alors il abaisse tellement son milieu, qu'il cache quelquefois une partie de la prunelle. C'est dans la sérénité ou dans les tourmens du fourcil que se lisent les symptômes du plaisir ou du chagrin. On peut en dire presque de même des divers mouvemens de la bouche.

Quelques exemples confirmeront ce que nous venons d'annoncer.

Dans les *passions* tranquilles, telles que l'*admiration*, le *desir*, l'*espérance*, qui agissent plus sur le

cœur que sur le corps, les muscles ne sont agités d'aucune affection violente. Il se fait cependant quelque légère irritation sur les parties du visage. Dans l'*admiration*, par exemple, ce noble sentiment dont César est pénétré en appercevant la statue d'Aléxandre, l'œil est un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire; la prunelle est fixée sur l'objet qui cause ce sentiment; le sourcil est un peu plus élevé : mais les côtés en sont paralleles, & la bouche légèrement entr'ouverte ne perd rien des graces que la nature lui a données. Cette *passion* ne change presque rien au reste du visage. Ainsi Didon ne perdit rien des agrémens de sa physionomie, en voyant avec admiration Enée aborder dans son palais.

L'ame est-elle affectée de sentimens agréables qui lui causent une émotion extérieure & sensible, tels que le plaisir & la joie? Les mouvemens des muscles sont un peu plus vifs, & les formes du visage beaucoup plus ressenties. Le front est légèrement ridé, parce que les muscles frontaux s'élèvent vers la partie supérieure de la tête où est leur origine. L'œil sensiblement ouvert laisse voir toute la prunelle tournée vers l'objet qui l'occupe. Tel Pygmalion regarde l'ouvrage de son ciseau. Dans cette agréable émotion, la bouche ouverte à demi éléve ses coins du côté des joues, & semble rendre compte du plaisir que le cœur éprouve.

Le ris succède-t-il au plaisir & à la joie? Veut-on retracer Démocrite? Ses yeux sont presqu'à demi fermés; les sourcils, élevés vers le milieu, se raprochent de la racine du nez; la bouche entr'ouverte & agrandie laisse appercevoir une partie des dents; ses

coins retirés du côté des oreilles se relevent, suivant le mouvement des joues qui paroissent s'enfler & surmonter les yeux, à côté desquels elles forment des plis très-sensibles.

Dans ces sortes de *passions* agréables, toutes les parties du visage s'accordent dans leurs divers mouvemens & concourent au même objet; au lieu que, dans les *passions* douloureuses & violentes, les muscles semblent être en contradiction pour mieux exprimer le désordre où l'ame se trouve plongée.

Si la douleur ou la sensibilité va jusqu'aux larmes; s'il s'agit d'exprimer sous des traits frappans la misantropie d'Héraclite, ou les tendres adieux d'Andromaque & d'Hector, alors les pleurs se mêlent à la tristesse, le sourcil se comprime sur le milieu du front; les yeux presque fermés, & abaissés du côté des joues, contribuent au gonflement des narines, de tous les muscles, & de toutes les veines du front. La bouche abaisse ses côtés & forme des plis dans la partie inférieure des joues; la levre de dessous paroît renversée & presse celle de dessus.

Voulons nous caractériser la colère d'Achille ou le désespoir d'Athalie? Que leur front soit extrêmement uni à l'endroit de ses éminences osseuses, & qu'il soit froncé par des plis qui se forment du haut en bas dans les autres parties où les muscles sont en contraction. Que les sourcils, abaissés dans leur milieu, se relèvent en pointe du côté de leur racine; qu'ils s'y pressent l'un l'autre, & y forment des plis de chair qui s'unissent à ceux du front. Dans ce caractère, la prunelle égarée, étincellante, sera cachée en partie sous les paupières enflées & comprimées par les sourcils; les

narines, plus ouvertes qu'à l'ordinaire, s'éleveront d'une manière sensible, tandis que le bout du nez, agissant contradictoirement avec elles, paroîtra se porter en bas. Les muscles, les tendons, les veines du visage se gonfleront à l'excès; la bouche sera moins ouverte par le milieu que par les côtés qui s'élargiront quarrément; la levre supérieure sera plus grosse & plus renversée que l'inférieure.

Tels sont les traits qui caractérisent le corps des principales passions : exposons ce qui doit en rendre l'esprit.

De même que le compositeur en musique, après avoir écrit en notes le corps du chant qu'il invente, en inspire au musicien l'esprit qu'il ne sauroit noter; tel le dessinateur, aux traits & aux formes qui présentent le corps de l'expression, ajoute les teintes & le clair-obscur qui lui donnent l'esprit. Ce n'est qu'à l'aide d'un sentiment délicat qu'on peut saisir, d'après le naturel, les diverses nuances de chaleur ou de lividité dans la couleur; de légereté ou de vigueur dans les lumières, dans les ombres, & la finesse ou la fierté dans les touches que la *passion* occasionne.

Le même principe qui pousse les esprits dans les muscles, porte aussi dans leurs veines un plus grand volume de sang. Toute partie qui souffre une pareille irritation, en devient plus colorée; par la raison du contraire, celle d'où le sang se retire pour se porter au cœur en devient plus livide.

De la combinaison de ces deux nuances, résulte l'ame de l'expression. S'agit-il d'un mouvement de tristesse, où le sang se concentre au fond du cœur? Une lividité générale se répand sur la physionomie de

Didon expirante, ou d'Artémise buvant les cendres de Mausole. Leurs levres sont dépouillées de leur incarnat, leurs joues pâlissent, leurs yeux seuls, noyés de pleurs, se ressentent de cette rougeur qu'occasionne l'irritation des glandes lachrymales. La nature affaissée paroît dans un anéantissement, dans un dérangement total. La couleur se porte où elle n'a pas coutume d'être ; elle abandonne les parties qu'elle a coutume d'embellir.

Dans les expressions violentes, où le cœur gonflé retrécit les passages du sang, & le force à séjourner avec plus d'abondance dans les endroits où il se porte naturellement, une chaleur enflammée domine dans presque toutes les parties & s'éleve jusques dans le blanc des yeux. Telle est la situation d'Hercule qui se brule sur le bucher, ou d'Anthée qu'Alcide étouffe. Mais tandis que les parties supérieures deviennent plus sanguines & que les inférieures conservent un ton de lividité, celles du milieu prennent une teinte roussâtre qui tient de la nuance des deux autres.

Une passion forte & qui se fait violence, telle que celle de Mithridate arrachant le secret de Monime, retient-elle le sang dans le cœur, & ne lui permet-elle d'en sortir que difficilement ? Une pâleur générale se répand sur la face du Prince dissimulé. Il n'est coloré que par les teintes verdâtres d'une bile extravasée qui, se mêlant aux tons des parties arrosées d'une petite quantité de sang, portent dans les yeux une pâleur jaunâtre qui peint énergiquement la jalousie & la terreur. Le Roi de Pont a-t-il pénétré le secret ? Il change de visage. Le trouble, la fureur, le désespoir l'ont subitement couvert des teintes les

plus enflammées. La pâleur & la lividité ne sont répandues qu'autour de ses yeux & sur ses levres : tel est le jeu des passions violentes.

Dans les affections douces, la fraîcheur des teintes ne souffre presque aucune altération ; il est même des nuances qui en deviennent plus éclatantes. La pudeur d'une Vestale colore ses joues & son front d'un vif incarnat, & si les levres palissent, ce n'est que pour rendre le ton général plus vermeil. Le desir, l'espérance répandent plus de vivacité dans les yeux ; le chrystal de la lymphe en devient plus net, & le visage entier se couvre d'une teinte plus animée. Telles sont les couleurs qu'impriment successivement sur le front de Suzanne, insultée & calomniée, les divers mouvemens qu'éprouve son innocence.

Par ces images, on sent avec quelle énergie les divers modifications du coloris prêtent l'esprit & l'ame aux *passions*. Joignons à ces nuances celles *du clair-obscur*. Ménageons des lumières douces, des ombres tendres aux expressions agréables ; répandons-y des demi-teintes suaves, de beaux reflets, & enrichissons les d'un moëlleux convenable à la situation d'un cœur heureux, d'un esprit satisfait. Renaud & Armide, Acis & Galathée, Vénus & Adonis seront peints dans ce goût.

Portons au contraire la vigueur des bruns & le piquant des clairs sur cette physionomie qui présente le caractère de la férocité & de la rage ; telle est la barbare Médée ; tel est le furieux Ajax. Que des lumières aiguës pétillent sur les convexités de leur front ; qu'une masse obscure couvre l'enchâssement de leurs yeux ; que ces ombres fières, contribuant à faire saillir

les parties de leur tête, en articulent quarrément les os & en prononcent les principaux muscles. Ces exagérations raisonnées retraceront la violence des caractères & les convulsions du cœur qui en est affecté.

Les diverses nuances de couleurs & de lumieres ont elles rapproché l'expression du degré d'excellence que nous ambitionnons d'atteindre? Les touches vont l'y conduire avec succès. Portons-les avec enthousiasme dans cette physionomie souffrante de Prométhée ou de Marsyas. Ranimons d'un tact hardi, ferme, vigoureux, ces formes fiérement prononcées. Qu'un crayon emoussé écrase d'une part la sanguine dans ces masses d'obscur, que de l'autre il porte une craie éblouissante sur le reluisant des convexités; ou, qu'un pinceau nourri de couleur laisse partout des traces du feu qui l'anime; qu'un ébauchoir savament téméraire creuse avant dans l'argile, fouille sous les membres isolés & les détache habilement du fond.

Mais qu'une touche délicate & précieuse jette un tact fin & spirituel dans le caractere de cette jeune Aglaë; que ce tact ménagé avec intelligence forme avec précision & avec goût les parties qu'il embellit; qu'il soit fondu dans la pâte du crayon & de la couleur, dans l'argille même & qu'il soit partout relatif au caractere de l'objet qui le reçoit : hardi, large dans les masses de cheveux, dans tous les ornemens de la coëffure; fin & spirituel au coin des yeux; ressenti, vigoureux à l'endroit du nez; doux & gracieusement lâché aux coins de la bouche; répandant, partout la vérité de l'expression, les richesses de l'art & le précieux de la nature.

Il est donc cinq moyens essentiels qui concourent

à l'expression d'une tête : 1°. le bel ensemble ; 2°. les divers traits que la passion imprime sur le visage ; 3°. les variétés des tons qu'elle y jette ; 4°. les nuances de lumieres & d'ombres que l'on doit y porter ; 5°. la convenance des touches dont il faut l'assaisonner. Ces deux derniers moyens, ainsi que le premier, dédommagent la sculpture des ressources du coloris qu'elle n'a pas. Le saillant réel des objets, la fierté des touches, qui entrent physiquement dans l'argile, sont les équivalens de la couleur locale. Leurs effets ne sont pas moins énergiques. Est-il de tableau qui peigne une expression plus vivement que le marbre du Laocoon ?

Mais en travaillant à l'expression, craignons de tomber dans le vice des grimaces qui ne sont que des exagérations maniérées. On affoibliroit le caractère d'une passion, si l'on adoucissoit les traits, les teintes, les touches dans les endroits où les *muscles sont* en contraction : là, on ne risque rien de porter d'une main hardie des travaux, des effets judicieusement ressentis ; il faut au contraire passer légèrement les détails & les accidens de lumière, affecter même de ne pas les traiter d'un style aussi prononcé, dans les parties qui sont moins intéressées à l'action. De cet adroit ménagement résultent l'énergie sans dureté, le caractère sans manière & l'expression sans grimace. Tel l'habile déclamateur, pour donner à son rôle l'ame & le sentiment, jette dans ses accens & dans son geste les nuances convenables à sa situation & au caractère du héros qu'il représente.

De sérieuses réflexions sur les belles têtes antiques

de Mithridate (*) de Sénèque, d'Alexandre mourant, de Cléopatre, d'Arrie, de Niobé, &c.; quelques observations sur les mouvemens de la nature, telle qu'on la rencontre fortuitement dans la société, seront, à cet égard, d'un très-grand secours pour l'artiste. Qu'il consulte surtout son miroir; qu'il étudie d'après lui-même quels sont, dans telles & telles expressions, les muscles, les traits, les teintes & les accidens qui caractérisent la situation de l'ame. Il est rare, ainsi que nous l'avons observé ailleurs, qu'un modèle qui n'est affecté d'aucun sentiment vrai, présente celui que nous ressentons avec autant d'énergie que nous pouvons l'exprimer, quand nous sommes notre propre modèle. Puget fit, d'après ses jambes, celles de son Milon. Plusieurs habiles artistes ont eu recours à de pareils expédiens. Enfin, être touché soi-même, c'est le vrai moyen de toucher le spectateur.

Ne négligeons point de tracer sur des tablettes les divers caractères que la nature présente dans mille occasions. Méfions-nous de notre mémoire trop souvent infidelle, & des ressources que l'on rencontre difficilement, lorsqu'on en auroit le plus de besoin. Il faut épier les circonstances dont nous pouvons retirer quelqu'utilité, les saisir quand elles se présentent, & craindre de perdre, par une négligence irréparable, le fruit des hasards les plus heureux.

Tâchons aussi de nous pénétrer du sentiment de l'expression qui fait l'objet de notre étude, soit en nous

(*) L'Auteur parle vraisemblablement de la belle tête antique qu'on a cru être celle de Mithridate, & qui est plutôt une tête de Bacchus.

formant l'image des chofes abfentes, comme fi elles étoient préfentes à nos yeux, foit en nous affectans par l'idée vive d'une fituation que nous avons éprouvée, ou dont nous avons vu d'autres perfonnes fingulièrement touchées. N'oublions jamais que tous ces mouvemens terribles ou agréables, violens ou légers, doivent être naturels, & traités relativement à l'âge, à l'état, au fexe & à la dignité du perfonnage. Ces nuances, que l'art varie fuivant la nature des fituations & le caractère des hommes qui s'y trouvent, font le chef-d'œuvre du difcernement, de l'intelligence & du goût. Elles ont été l'objet de l'attention & des recherches que fe font propofées les Pouffin, les le Sueur, les Lebrun, les Coypels, les Girardon, les Puget, les Coyfevox, les Couftous, &c. Elles font d'une importance extrême pour arriver au dégré d'excellence où les grands maîtres ont porté la fcience de l'expreffion.

Nuances des passions. Je vais donner ici une idée de quelques *paffions* principales; je les difpoferai par nuances, & je fuivrai l'ordre que leur indique la nature. Je crois avoir le premier établi ces nuances dans les *Réflexions fur la peinture*, que j'ai publiées à la fuite du poëme de *l'Art de peindre*. Je ne ferai que répéter ici ce que j'ai dit alors, & ce que le public m'a paru recevoir avec quelqu'indulgence.

Lebrun a ébauché ce fujet; j'ai emprunté de ce peintre célèbre ce que j'ai joint à mes propres idées.

Les malheurs ou la pitié font ordinairement la caufe de la triftesse.

L'engourdiſſement & l'anéantiſſement de l'eſprit en ſont les ſuites intérieures.

L'affaiſſement & le dépériſſement du corps ſont ſes accidens viſibles.

La peine d'eſprit eſt une première nuance.

On peut ranger ainſi les autres :

Inquiétude.

Regrets.

Chagrin.

Déplaiſance.

Langueur.

Abbattement.

Accablement.

Abandon général.

Ad humum, mœrore gravi, deducit & angit.
Hor. de arte poëticâ.

La peine d'eſprit rend le teint moins coloré, les yeux moins brillans & moins actifs ; la maigreur ſuccéde à l'embonpoint ; la couleur jaune & livide s'empare de toute l'habitude du corps ; les yeux s'éteignent, la foibleſſe fait qu'on ſe ſoutient à peine, la tête reſte penchée vers la terre ; les bras, qui reſtent pendans, ſe rapprochent pour que les mains ſe joignent ; la défaillance, effet de l'abandon, laiſſe tomber au hazard le corps, qui, par accablement enfin, reſte à terre étendu, ſans mouvement, dans l'attitude que le poids a dû preſcrire à ſa chûte.

Quant aux traits du viſage, les ſourcils s'élèvent par la pointe qui les rapproche ; les yeux, preſque fermés, ſe fixent vers la terre ; les paupières abbatues

font enflées, le tour des yeux est livide & enfoncé; les narines s'abbattent vers la bouche, & la bouche elle-même entr'ouverte, baisse ses coins vers le bas du menton; les lèvres font d'autant plus pâles, que cette passion approche plus de son période. Dans la nuance des regrets feulement, les yeux se portent par intervalles vers le ciel, & les paupières rouges s'inondent de larmes qui sillonnent le visage.

Le bien-être du corps & le contentement de l'esprit produisent ordinairement la joie.

L'épanouissement de l'ame l'accompagne:

Les suites en font la vivacité de l'esprit & l'embellissement du corps.

Divisons cette partie en nuances:

Satisfaction.

Sourire.

Gaieté.

Démonstrations, comme gestes, chants & danses.

Rire qui va jusqu'à la convulsion.

Eclats.

Pleurs.

Embrassemens.

Transports approchans de la folie & ressemblans à l'ivresse.

Les mouvemens du corps étant, comme je viens de le dire, des gestes indéterminés, des danses, &c., on peut en varier l'expression à l'infini. La nuance du rire involontaire a son expression particulière, surtout lorsqu'il devient en quelque sorte convulsif: les veines s'enflent, les mains s'élèvent premiérement en l'air en fermant les poings, puis elles se portent sur les côtés, en s'appuyant sur les hanches; les pieds

prennent une position ferme, pour résister mieux à l'ébranlement des muscles. La tête haute se penche en arrière; la poitrine s'élève; enfin, si le rire continue, il approche de la douleur.

Pour l'expression des traits du visage, il faut en distinguer plusieurs.

Dans la satisfaction, le front est serein; le sourcil, sans mouvement, reste élevé par le milieu; l'œil net & médiocrement ouvert, laisse voir une prunelle vive & éclatante; les narines sont tant soit peu ouvertes; le teint vif, les joues colorées & les lèvres vermeilles : la bouche s'élève tant soit peu vers les coins, & c'est ainsi que commence le sourire.

Dans les nuances plus fortes, la plupart de ces expressions s'accroissent. Enfin, dans le rire & les éclats, les sourcils sont élevés du côté des tempes, & s'abbaissent du côté du nez; les yeux, presque fermés, se relèvent un peu par les coins, du même sens que les sourcils; la bouche, qui laisse voir les dents, s'entr'ouvre en retirant les coins & en les élevant en haut; il s'ensuit de là que les joues se plissent, s'enflent, & surmontent les yeux; enfin les narines s'ouvrent; les larmes, par cette contraction générale, rendent les paupières humides, & le visage animé se colore.

Parcourons de même les nuances que fait éprouver à l'âme & au corps le mal corporel en différens dégrés.

La sensibilité est, je crois, la première. Après elle, viennent :

La souffrance.

La douleur.

Les élancemens.

Les déchiremens.

Les tourmens.

Les angoisses.

Le désespoir.

Les signes extérieurs de ces affections sont des crispations dans les nerfs, des tremblemens, des agitations, des pleurs, des étouffemens, des lamentations, des cris, des grincemens de dents. Les mains serrent violemment ce qu'elles rencontrent; les yeux arrondis se ferment & s'ouvrent avec excès, se fixent avec immobilité ; la pâleur se répand sur le visage; le nez se contracte & remonte; la bouche s'ouvre, tandis que les dents se resserrent; les convulsions, l'évanouissement, & quelquefois la mort en sont les suites.

L'ame, dans les souffrances extrêmes, paroît *éprouver* un mouvement de contraction : elle se retire, pour ainsi dire, & tous les esprits se concentrent. Les efforts qu'elle fait produisent l'égarement & le délire : enfin l'abbattement & la perte de la raison font naître une espèce d'insensibilité.

Il est une autre sorte de mouvemens qu'occasionne le plus ordinairement la paresse & la foiblesse, tant du corps que de l'esprit.

C'est de-là que naissent :

L'irrésolution.

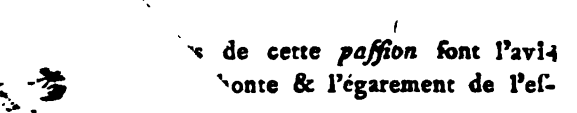
La timidité.

Le saisissement.

La crainte.

La peur.

La fuite.



… de cette *passion* sont l'avi-
… honte & l'égarement de l'es-

…rnissent des contrastes dans
…ions dans les membres, & une
…infinies, soit dans l'action, soit dans

… visage, voici ce que Lebrun a fort bien
…qué.

Dans la frayeur, le sourcil s'élève par le milieu; les muscles qui occasionnent ce mouvement, sont fort apparens; ils s'enflent, se pressent & s'abbaissent sur le nez, qui paroît retiré en haut, ainsi que les narines : les yeux sont très-ouverts; la paupière supérieure est cachée sous le sourcil; le blanc de l'œil est environné de rouge, la prunelle, égarée du point de vue commun, est située vers le bas de l'œil; les muscles des joues sont extrêmement marqués, & forment une pointe de chaque côté des narines; la bouche est ouverte; les muscles & les veines sont en général fort sensibles; les cheveux se hérissent; la couleur du visage est pâle & livide, surtout celle du nez, des lèvres, des oreilles & du tour des yeux.

L'opposition naturelle de ces mouvemens se trouve dans ceux qui naissent de la force de l'ame, de celle du corps, & que l'exemple, l'amour-propre & l'orgueil fortifient.

Force.

Courage.

Fermeté.

Résolution.

Hardiesse.

Intrepidité.

Audace.

Les effets intérieurs de ces mouvemens nuancés; sont la sécurité, la satisfaction, la générosité. Les effets extérieurs, quelquefois assez semblables, dans l'action, à ceux de la colère, n'en ont cependant pas les mouvemens convulsifs & désagréables, parce que l'ame conserve son assiette. Une forte tension dans les nerfs, une attitude ferme dans l'équilibre & la pondération, sans abandonnement; une contenance imperieuse, la tête élevée, le regard ferme, la poitrine haute, le corps développé, caractérisent, dans des dégrés plus ou moins marqués, les nuances que je viens de parcourir.

Le courage embellit : il met les esprits en mouvement, il répand une satisfaction intérieure qui rend les traits imposans, & qui donne à tout le corps un caractère intéressant & animé au-dessus de l'habitude ordinaire.

On peut regarder la contradiction, la privation, la douleur occasionnée par une cause connue, la jalousie, l'envie & la cupidité, comme les sources qui produisent l'aversion depuis sa première nuance jusqu'à ses excès.

On en peut établir ainsi les passages :

Eloignement.

Dégoût.

Dédain.

Mépris.

Raillerie.

Raillerie.
Antipathie.
Haine.
Indignation.
Menace.
Insulte.
Colère.
Emportement.
Vengeance.
Fureur.

Les effets intérieurs de ces nuances sont principalement le réfroidissement de l'ame, l'irritation de l'esprit & son aveuglement; ensuite l'avilissement & l'oubli de soi-même; enfin le crime que suivent le repentir, les remords & les furies vengeresses.

Les expressions extérieures de ces nuances sont très-différentes, très-variées. Cependant, jusqu'à l'indignation, les gestes sont peu caractérisés. Le corps n'éprouve que des mouvemens peu sensibles s'ils ne sont décidés par les circonstances, & ces circonstances sont tellement indéterminées, qu'on ne peut les fixer.

Le corps entier, dans les dernières nuances, contribue à servir la *passion*. Ainsi, lorsque l'indignation produit les menaces, l'action est déterminée à s'approcher de celui qui en est l'objet : le corps s'avance, ainsi que la tête qui s'élève vers celle de l'ennemi à qui l'on annonce son ressentiment; les bras se dirigent, l'un après l'autre, vers le même point; les mains se ferment, si elles ne sont point armées; le visage se caractérise par une contraction des traits,

comme dans la colère; le reste des nuances est toute action.

Je risquerois de passer les bornes que je me suis prescrites, & de faire un ouvrage entier, si je m'abandonnois à tout ce que présente cet objet intéressant. Ce seroit sans doute ici la place d'entreprendre, pour dédommager des traits affligeans que je viens d'ébaucher, quelques esquisses d'une passion non moins violente que les autres; mais dont les couleurs sont regardées comme plus agréables, & les excès même, comme moins effrayans.

Je pourrois parcourir la timidité, l'embarras, l'agitation, la langueur, l'admiration, le desir, l'ardeur, l'empressement, l'impatience, l'éclat du coloris, un certain frémissement, la palpitation, l'action des *yeux*, tantôt enflammés, tantôt humides, le trouble, les transports; & l'on reconnoîtroit l'amour.

On reconnoîtroit aussi ces graces dont *j'ai déjà* parlé (*voyez l'article* GRACES) : ces graces qui se rejoignent ici naturellement à l'expression & aux *passions*. Mais lorsqu'il s'agiroit de suivre plus avant cette route séduisante, la nature elle-même m'apprendroit, en se couvrant du voile du mystère, que la réserve doit être aux arts, ce que la pudeur est à l'amour. (*Article de M.* WATELET.)

PRATIQUE des artistes Grecs dans la représentation des PASSIONS

La beauté étoit le premier objet de l'art antique; l'expression lui étoit subordonnée. Cependant les artistes ne sembloient pas sacrifier la seconde partie à la pre-

nière ; mais ils évitoient de ſuppoſer leurs figures dans des ſituations où les mouvemens de l'ame euſſent été trop nuiſibles à la beauté des traits. Ceux des artiſtes modernes qui ſont nés avec une ame douce & calme, ont le plus approché des anciens dans cette partie de l'art. Si les circonſtances dans leſquelles a vécu Raphael ne lui ont pas permis d'égaler en tout l'auteur de l'Apollon du Belvedere, on peut dire cependant que l'ame de l'artiſte d'Urbin, avoit de grandes conformités avec celle du ſtatuaire Grec.

Les anciens dans la manière dont ils exprimoient les paſſions, avoient une autre vue que celle de ménager la beauté. Ils auroient craint de choquer la décence, en ne donnant pas à leurs figures une action calme & tranquille. Ils prêtoient bien à certaines figures cet air de légereté par lequel elles ſembloient moins marcher ſur la terre, que planer dans les cieux; mais ils ne leur auroient pas donné cette marche précipitée qui ſuppoſe un effort, qui détruit la nobleſſe extérieure, & qu'ils regardoient comme immodeſte & ruſtique. L'exemple de la figure d'Atalante n'eſt pas contraire à ce principe : elle court avec la légereté du vol, & ſans que la rapidité de ſon mouvement paroiſſe la pouvoir fatiguer ; ſa beauté n'eſt point altérée, parce qu'elle ne fait pas d'efforts. Enfin les anciens ne donnoient de mouvemens forcés qu'à des eſclaves.

Winckelmann, qui nous fournit cet article, remarque qu'ils obſervoient cet extérieur juſques dans leurs figures danſantes. On trouvera dans les antiquités d'Herculanum des exemples qui confirment l'opinion de l'ingénieux antiquaire. Il penſe même que les mou-

vemens de l'art eurent de l'influence sur le maintien des danseuses, qu'elles cherchèrent à imiter les graces décentes dont ils leur offroient le modèle, & qu'elles s'imposerent une bienséance qu'ils avoient consacrée. Les figures des Bacchantes étoient seules exceptées de cette loi. On peut remarquer que les danseuses étoient drapées de robes amples & longues, mais légeres. Une statue de danseuse, placée au dessus de l'entrée du palais Caraffa Colobrano, à Naples, a la tête couronnée de fleurs & de la plus sublime beauté. D'autres de ces statues ne semblent point avoir des têtes idéales; ce sont peut-être des portraits de danseuses célèbres; car on sait qu'on leur élevoit des statues. Une épigramme de l'anthologie nous apprend qu'une danseuse eut une statue d'or à Bysance.

Le calme est religieusement observé dans la représentation des Dieux & même des Dieux subalternes. Jupiter n'a pas besoin de colère pour ébranler l'Olympe; il suffit de l'agitation de ses cheveux & d'un mouvement de ses fourcils.

Winckelmann croit avoir découvert que, par ces mêmes idées de bienséance, les anciens ne représentoient aucune divinité d'un âge fait & grave avec les jambes croisées. On sait que cette position auroit été regardée comme indécente même dans la personne d'un Orateur. Il est vrai que, dans quelques statues, Apollon & Bacchus sont dans cette attitude; mais c'est pour exprimer la vive jeunesse dans le premier, la douce mollesse dans le second. Elle convient à Apollon Pasteur, & c'est ainsi qu'il est représenté dans une statue de marbre de la Villa-Borghese, & dans une de bronze de la Villa-Albani. La même

position est donnée à Mercure dans une seule statue, qui est dans la galerie du Grand-Duc de Florence. Il semble qu'elle ait été particulièrement affectée à Paris, peut-être pour désigner sa profession pastorale, peut-être aussi pour marquer son caractère de mollesse. On ne la voit jamais aux Déesses dont l'antiquité est bien prouvée, mais on la retrouve quelquefois dans les Nymphes.

Les anciens se permettoient de donner cette position aux personnes affligées qui négligent leur maintien : ils la donnoient aussi aux dieux champêtres, tels que les Faunes, pour indiquer leur caractère simple & rustique.

Les anciens représentoient, dans les personnages héroïques, les passions réprimées par le courage & la sagesse. Quand on ne connoîtroit de toute l'antiquité que les apophtegmes de Plutarque, on devroit savoir que c'est un contre-sens de représenter les anciens se livrant à la fougue & aux désordres des impressions de l'ame, même dans les crises les plus violentes de la nature. Xénophon continuant son sacrifice lorsqu'il vient d'apprendre la mort de son fils, doit-il être représenté dans l'abandon de la douleur. Quand un homme grave, mais souffrant, ne pouvoit résister au choc des affections violentes, il se couvroit le visage. Il auroit cru manquer à la décence & à lui-même en montrant son front dégradé par la douleur. C'est peut-être cette décence que Timanthe voulut observer, en couvrant d'un voile la tête d'Agamemnon.

Ces régles de bienséance, vraisemblablement introduites par la philosophie, ne paroissent pas avoir été connues du temps d'Homère. Cependant Winckelmann

semble croire que les artistes s'astreignoient à les observer même dans ceux de leurs ouvrages qui se rapportoient à ces temps anciens où des loix de convention ne contrarioient pas encore les loix de la nature. C'est que l'artiste, obligé de faire un choix entre les plus belles formes, se trouve réduit à un certain dégré d'expression, pour ne pas dégrader, par la peinture des affections violentes, les beautés de la configuration. Il donne, pour exemples favorables à son principe, deux célèbres monumens de l'antiquité, dont l'un offre l'image de la plus grande terreur, & l'autre, de la plus grande souffrance; la Niobé & le Laocoon.

Les filles de Niobé sont représentées dans cet engourdissement des sens qui ravit à l'ame jusqu'à la faculté de penser, & que cause la présence d'une mort inévitable. La mère touche à ce moment où la fable suppose qu'elle fut changée en pierre, c'est-à-dire au moment où elle fut frappée de cette stupeur qui ressemble à la privation du sentiment. Cette suppression de sentiment & de pensée altère peu les traits de la physionomie, & permettoit à l'artiste d'imprimer à son monument le caractère de la plus haute beauté.

» Laocoon est l'image de la plus grande douleur » qui puisse agir sur les muscles, les nerfs & les veines. » Le sang en effervescence par la morsure des serpens » se porte avec rapidité aux viscères, & toutes les » parties du corps en contention expriment les plus » cruelles souffrances; artifice par lequel le statuaire » a mis en jeu tous les ressorts de la nature, & a fait » connoître toute l'étendue de son savoir. Mais dans

» la convulsion de ces affreux tourmens, vous voyez » paroître l'ame ferme d'un grand homme qui lutte » contre ses maux, & qui veut réprimer l'excès de » la douleur ».

Cette observation de l'antiquaire nous semble de la plus grande justesse, & nous l'avions faite avant d'avoir lu son ouvrage.

Il remarque aussi que les poëtes représentent Philoctete faisant retentir Lemnos de cris & de sanglots; mais que les artistes nous l'offrent dans l'état d'une douleur concentrée, tel qu'on le voit dans les marbres & sur les pierres gravées.

Le célèbre peintre Timomaque n'avoit pas représenté Ajax au moment de ses fureurs, lorsqu'il égorge un bélier qu'il prend pour le chef des Grecs : mais il avoit choisi l'instant où le héros, dans ce tranquille désespoir qui ressemble à l'apathie, réfléchit sur son erreur. C'est encore ainsi qu'il est figuré sur la table iliaque au Capitole, & sur plusieurs pierres gravées. Une seule pâte antique le représente tuant un bélier.

Il ne faut cependant pas, avec Winckelmann, applaudir aux anciens, lorsque, par un desir excessif de ménager la beauté, ils ont altéré la vérité, comme lorsqu'ils ont représenté la décrépite Hécube à peine sur le retour de l'âge, & que, dans d'autres ouvrages ils ont fait les mères aussi jeunes que les filles : mais on leur applaudira d'avoir banni des monumens publics les expressions grimaçantes.

On ne louera point le Guide de ce que, dans le massacre des Innocens, il s'est permis à peine d'altérer la sérénité sur le front de leurs mères : mais on blâmera les artistes qui ont représenté ces femmes infor-

tunées non moins hideuses, non moins furieuses, non moins enragées, que les bourreaux de leurs enfans.

Le principe des anciens étoit de représenter beaucoup avec peu, comme celui d'un grand nombre de modernes semble avoir été de représenter peu avec beaucoup, & de se jetter, par conséquent, dans l'exagération. Winckelmann compare leurs efforts avec ceux des comiques qui, sur les vastes théatres de l'antiquité, exagéroient les gestes & outroient la vérité pour être remarqués des spectateurs assis aux derniers rangs. L'expression que les modernes donnent à leurs figures est, continue-t-il, celle que les anciens donnoient à leurs masques, qui devoient produire leur effet dans un grand éloignement. (L.)

Fin du Tome troisième.

